



Fotóelméleti szöveggyűjtemény

Összeállította:
BÁN András és BEKE László

Fotóelméleti szöveggyűjtemény

Impresszum

Fotóelméleti szöveggyűjtemény

Összeállította © Bán András és Beke László

Borító © Gerhes Gábor

[ePub] ISBN 978-963-9655-42-3

Eredeti kiadás © Enciklopédia Kiadó, 1997

www.enciklopediakiado.hu

Felelős szerkesztő és kiadó F. Almási Éva

ISBN 963 8477 26 1

Előszó

A könyvek sorsa... Azon szakadozott kötet impresszuma szerint, melyet kezünkben tartunk, jelen szöveggyűjteményünk első „kiadása” 1983-ban jelent meg a Magyar Fotóművészek Szövetsége gondozásában.

Gondozás? Ha emlékezetünk nem csal, e hiánypótló szöveggyűjtemény kiadását eleinte valóban valamelyes lelkesedéssel fogadta a hajdan nagyhatalmú szervezet. Most van egy kis pénz is rá, mondták, így rohammunkában el is készültek a fordítások. A szerkesztők nem tudtak azzal az igényességgel eljárni, amellyel illetett volna: a szövegek egy részénél másodkézből való forrásokat használtak, azaz nem az eredeti nyelvből fordítottak; a szerzők bemutatása, s névmutató nem készült. Illusztrálásról pedig szó sem lehetett. De maga a kiadás ténye olyan fontos volt számunkra, a szövegek megjelenését olyannyira időszerűnek tartottuk, hogy mindezen „illetlenségeket” bocsánatosnak véltük.

Örömünk nem tartott soká: ma már kibogozhatatlan nehézségek támadtak, s úgy tűnt, a könyvből semmi sem lesz. Albertini Béla kollégánk mentette meg mégis, felajánlva, hogy a zsámbéki Tanítóképző Főiskola, ahol ő akkoriban okatóként tevékenykedett, vállalkozik a kiadásra, igaz csak 200 példányban, s abból is 50 tankönyvként ott marad. Elfogadtuk ezt a megoldást, nemigen lehetett más választásunk. Végül még utolsó apró örömünk is megkeseredett: a Nyári István festő által szívességből tervezett merész borító e házilagos kivitelezés során szürke maszattá vált.

A könyv tehát megjelent, a szerkesztők kaptak egy-egy tiszteletpéldányt, a többi kötet pedig a Szövetség beláthatatlan csatornáin át felszívódott, s hosszú évekre eltűnt. Majd meg mintha megszorodott volna: a kilencvenes évek elejétől a fotóra szakosodott könyvkereskedésekben újabb és újabb példányai bukkantak fel, s keltek el, mind vastosabb áron.

Új kiadás kellene, fontolgattuk, vagy elavulttá minősítve akkori válogatásunkat, újra kezdeni a szerkesztést? Ez utóbbira akkor sem vállalkozott volna a két szerkesztő, ha a kötet valóban elavult lenne. De újra kézbe véve rongyosra kölcsönzött köteteinket, azt kell gondoljuk: lényegesen más válogatást ma sem csinálnánk. Hisz a fotográfia korszakának lassan vége, de a fotó elmélete még mindig nem született meg, mondhatnánk némi malíciával.

Az bizonyos, a szövegválogatást jócskán átjárja a hetvenes évek avantgárd művészetének hatása, elméletei javarészt e talajból sarjadnak, vagy ehhez keresnek előzményeket. De így volt ezzel az a német szöveggyűjtemény is, amelyet — nem is titkoltan — mintának tekintettünk, s amelynél használhatóbb ott sem került publikálásra azóta.

Szöveggyűjteményünk kiadása óta, főként a kilencvenes évek közepe táján, tiszteletre méltó módon sok könyv jelent meg idehaza a fotográfiáról, elméleti munka azonban alig. A sokat idézett „klasszikusok”, Sontag, Barthes, Flusser korábbiak. A folyóiratok fotós érdeklődéséről más sokkal kevesebb jó mondható el, a *Fotóművészet* korábbi számain kívül máshol alig-alig fordultak elő elméleti igényű szövegek. Így szöveggyűjteményünk mostani második első kiadása változatlanul hiánypótló. Szándéka-műfaja szerint elsősorban az oktatást szolgálja: a fotó iránt érdeklődők elméleti tájékozódását kívánja megkönnyíteni.

Gondolatmenetének fő vonala: fotó és képzőművészet kapcsolata, a fotográfia sajátságosságának megtalálása, a hitelesség és dokumentumérték problémája. A válogatás korábban készült annál,

minthogy foglalkozzon a fotográfia betagolódásával a képzőművészet műfajai közé, illetve az elektronikus fényképezés elméleti, mediális és morális problémáival.

Válogatásunk első részében egy tekintélyes német művészettörténész, Schmoll gen. Eisenwerth vázolja fel a festészet és a fotó párhuzamos fejlődésvonalát, míg egyes részletkérdéseket olyan kutatók mutatnak be, akik az elsők között írtak monográfiát a két művészeti ág kapcsolatairól (Stelzer, Scharf). Figyelemreméltó, hogy a századfordulón a mozgásábrázolás kerül az érdeklődés középpontjába: két-három évtized alatt kialakul – többek között Muybridge és Marey munkássága nyomán – a mozgófilm, s ez a fejlődés végül a kubizmus és a futurizmus tér-idő-szemléleti reformjához kapcsolódik.

A fényképeszeti „pictorialism” felfutása, majd hanyatlása után a 10-es évektől kezdve két nagy (és olykor egymással is összefonódó) vonulat mentén folyik a fotó sajátos kifejezési lehetőségeinek kutatása. Átmeneti jelenség Coburn művészete, aki a „nemeseljárások”-tól pártol át a „tisztá” fotóhoz. Az egyik vonalon „realistákat”, szigorú „tárgyasokat” találunk (Weston, Renger-Patzsch, Funke), a másikon „absztraktokat”, kísérletező „avantgardistákat” (Rodcsenko, Tzara, Hausmann, Dali), akik olykor a laboratóriumi manipulációktól sem riadnak vissza a kifejezés határainak kitágítása érdekében (mint a szolarizációt szürrealista technikává emelő Uzac). A két világháború között sem szűnik meg a vita a fotó művészet vagy nem művészet voltáról – lásd Teige és Max Bill polémiját, vagy a művészettörténész Beenken meglepően kemény, visszautasító álláspontját.

A második világháború utáni időszak legjellemzőbb fejleményei: a fotó és a képzőművészet újabb konfrontációja a 60-as évektől kezdve (a pop art fotóhasználata, a fotó szerepe a konceptuális művészetben és rokon irányzatokban, vagy a hiperrealizmusban majd a „mediális” fotó megjelenése), s ezzel erősen polemizálva, egy új, dokumentarista szemlélet kialakulása. Az előbbi jelenségnek kedveznek az elterjedő strukturalista, lingvisztikai, szemiotikai elméletek (lásd Burgin, a jeles konceptualista művész csaknem tudománynépszerűsítő tanulmányát), utóbbinak a szociológiai közelítésmód. Walter Benjamin úttörő jelentőségű esszéi (s az ő környezetében született Kracauer-tanulmány) mellett Gisèle Freund munkássága is a fotó-szociológia hagyományait erősíti, s a hetvenes évek német kutatása is erősen támaszkodik rájuk (Honnef, Grasskamp). Rombach viszont a szemiotikát a kommunikáció-elmélettel jogosan egyeztetve jut el a fotó társadalmi vonatkozásáig. A franciák közül Malraux híres „képzeletbeli-múzeum” gondolata elsősorban a képzőművészet szociológiai vizsgálatát terelte a fotó témája felé. Keim esszéjének témája, a fotó és a halál összefüggése pedig azért is érdekes, mert ez a gondolat fogja átszőni a korábban szemiotikus-strukturalista Roland Barthes utolsó könyvét, a *La chambre claire*-t is.

A köszöneten túl mindazoknak, akik e kötet megjelenését segítették, szükséges a mentegetőzés is: e kiadás újra rohammunkában, és újra minimál-költségvetéssel készült. Így az első kiadás szöveggondozásának hibáit változatlanul közreadjuk. Illusztrálásra pedig, bármilyen fontos is lenne, újra nincs lehetőségünk. Fejezzük be ugyanazzal, mint az első kiadás előszavát: egy — a jelenleginél nagyobb igényű — vállalkozásnak talán majd lesz módja korrigálni...

A szerkesztők

I.J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: A fényképezés előtörténete és kezdetei, kölcsönhatásában a festészettel

I.

A fényképezés felfedezése rendkívül hosszú fejlődési folyamat eredménye volt, 1839-ben csaknem egyidejűleg körülbelül három tucat különböző nemzetiségű „ezermester” többé-kevésbé közel járt ugyan hozzá, de csak egy ember, a párizsi festő, Daguerre fejlesztette szabadalommal. Az egyes fejlődési szakaszok feltárása már megtörtént, de a közvélemény nincs egészen tudatában ennek a bonyolult szövedéknek. A természettudósok szemszögéből optikai, fotokémiai jellegű kísérletek, továbbá egyes eszközökkel kapcsolatos felismerések soráról van szó. Ezek kombinációja vezetett végül a fényképező kamera megépítéséhez, illetve a tartozékok – lencsesorozatok, különleges zárok, idő- és megvilágításmérők, valamint a fényérzékeny anyag hordozóinak (kezdetben fém- majd üveglemezek, végül filmek) – előállításához. A találmány természettudományos-technikai oldala meglehetősen világos, és saját logikával rendelkezik. Hozzá tartozik a technikai korszak alapkészletéhez, akárcsak a természeti erők kihasználása a gőzgépekben, elektromos turbinákban, benzinmotorokban, vagy mint a telefon, a távíró és a televízió. A fényképészet dokumentációs alkalmazhatósága is közismert: termékei körülöttünk vannak, sőt egyenesen függünk tőlük. De mit jelent a fényképezés azon a kétségtelenül lényeges értékén túl, hogy optikai-mechanikai információs eszköz? Mit jelent, mint „kép”? Mit, mint *fotografikus* jelenség, mint „fénykép”? Ugyanis nemcsak kétdimenziós, tehát síkszerű visszaadása egy tetszőleges valóságkivágásnak, hanem egyúttal mindig – akarva vagy akaratlanul – sajátos „ábrázolás” is. Nem lehet elég gyakran ismételni, hogy az a folyamat, mely a fényképezés feltalálásához vezetett, nemcsak a természettudományok és a technika fejlődéséhez tartozik hozzá, hanem a képzőművészetek és a művészi látás történetéhez is.

Bár a *camera obscura* — az a készülék, melyből a fényképezőgépet konstruálták — eleinte csak természettudományos-technikai, speciálisan napmegfigyelési célokra szolgált, a 17. századi tökéletesítése óta azonban úgynevezett „rajzolókamera” is volt a festők számára. A művészettörténeti kutatás lépésről lépésre jutott el ahhoz a meggyőződéshez, hogy a *camera obscura* át asztali vagy állványos készülék formájában már Jan Vermeer van Delftnek is ismernie kellett, és hogy a 18. században főleg a vedutafestőknek, de más festőknek is állandó segédeszközzé vált. Bizonyos, hogy használta Canaletto, Bellotto, Guardi, Beich, Reynolds, Sandby, valamint a Goethe-kor számtalan művésze és dilettánsa — egészen Ferdinand Waldmüllerig. Goethe kritikája a *camera obscura* „művészi” felhasználásáról a *Vonzások és választásokban* és Philipp Hackertről szóló írásában éppúgy tükrözi a szerkezet széles körű elterjedését 1800 körül, mint ahogy a használatával szemben érzett előítéleteket is, az idealizmus normatív esztétikájának alapelvei szerint. A Goethe-kor vitája már előlegezi a Baudelaire-korabeli, de még a 20. századi csatározásokat is a fénykép megengedett vagy megengedhetetlen művészi használatáról. Egy valami közös: a vita mindkét

fázisában a művészek, fűtyülve az optikai-technikai segédeszközök nyilvános esztétikai elítélésére, használják azokat. Csupán az előítélet kényszeríti őket arra, hogy ezt többé-kevésbé titokban tegyék. Ez magyarázza azokat a nehézségeket, melyekkel az ilyen segédeszközök használatának kutatása szembekerül, hisz a használatot gyakran eltitkolták és a bizonyítékokat megsemmisítették.

II.

A centrálperspektivikus ábrázolással — vagyis hogy a festménynek egy térkivágás síkvetületét kell visszaadnia (mint a belső vagy a külső tér felé nyitott ablak, amelynek üvegét helyettesíti a kép) —, ennek az Európában a 15. század óta általánosan elterjedő elképzelésnek a győzelmével a *camera obscura* mattüvegre vetített képe is nagy jelentőségre tett szert, mint a festmény modellje. Az egy szemmel való látásnak megfelelően szerkesztett centrálperspektíva enteriőrök és tájképek ábrázolása esetén pontosan felismerhetővé és másolhatóvá vált a *camera obscura* vetített képén. Már a 17. század közepén építettek olyan készülékeket, melyekben egy belső tükör segítségével az egyébként feje tetején álló vetített kép már megfordítva jelent meg a „rajzolóüvegen”, ahonnan már kényelmesen át lehetett kopírozni. A technika lényegében ugyanaz maradt egészen Goethe és Waldmüller koráig, csupán a lencsét tökéletesítették, ami mindenek előtt a széli életlenségek s a velük összefüggő torzulások kiküszöbölését segítette elő. *Camera obscurával* készített másolatok a korai időkből sajnos nem maradtak fenn. Csak 1822 körülről őriz a hamburgi Staatsarchiv két ilyen transzparens lapot hamburgi városrészletekkel, Peter Stuhr vedutarajzólótól. Értékes dokumentumai a — Goethe kifejezésével élve — „camera obscurában való” rajztechnikának, ugyanis a másolatokat csak a camerához tartozó (a későbbi fotográfusok fekete kendőjéhez hasonlító) háromoldalú, felhajtható fényellenző árnyékában lehetett elkészíteni. Már a 17. században pultszerűen ferdére, majd hamarosan vízszintesre állították a vetítőüveget a kényelmes másolás érdekében. Eltolható objektívek a tetszőleges mélységélesség beállítását tették lehetővé. Reynolds különösen a portrétanulmányokhoz ajánlotta a rajzolókamerát, mely mégis leginkább „tájkép-felvételek” készítésére terjedt el. A *camera obscura* tehát ebben a festői gyakorlattal való szoros összefonódásában is közvetlen előzményei a fényképezőgépnek, éppen ezért *prefotografikus* technikai-optikai segédeszközökről beszélhetünk, melyek nagyon hasonló szerepet játszottak a grafikában és a festészetben, mint 1839 után a fényképezés. A *camera obscura* csupán a legfontosabb eszköz volt, mellette azonban találkozunk egy sereg más készülékkel is. Leonardo da Vinci, Dürer és kortársaik számára az úgynevezett *üvegtábla-készülék* már tökéletes rajzolóeszköz volt perspektivikusan bonyolult tárgy-tér viszonyok „felvételére”. Különösen szívesen alkalmazták portrétírozásnál, mint ahogy Dürer *Festészeti útmutatójában* (*Malanweisung*) le is rajzolta (1525-ös fametszet). Ezen látható az asztalra szerelt üvegtábla — mint egy szabadon álló ablak —, valamint azok az állítható eszközök, amelyek segítségével a festő megfigyelő szemének távolságát és magasságát rögzíteni lehetett, így biztosítva, hogy a rajzolás során ne mozduljon el a modellhez képest. Az üvegtáblán lévő négyzethálós (mint segédvonalrendszer) révén a festő a lyukkal ellátott, felhajtható kémlelőberendezésen keresztül pontosan, vonalról vonalra rögzíteni tudta az üvegtábla vetítősíkján egy tárgy, kiváltképp egy arcképmodell kontúrjait. Ezt a rajzot rajzónnal vagy zsíros krétával vitték rá az üvegre és a modell távozása után átmásolták transzparens papírra. Ily módon lehetett elkerülni a torzulásokat, és az irányvonalaknak megfelelően felvinni a portrétírozásnál oly fontos rövidüléseket az arcon belül. Kiderítették, hogy az ifjabb Hans Holbein kései, londoni udvari festői korszakából származó híres portrétírajzok (Windsor Castle) üvegtáblakészülék-vázlatokról származó másolatok átvitele lehettek, ugyanakkor előrajzok táblaképekhez. Elvileg hasonló technikával állunk szemben, mint a *camera obscurából* származó átrajzolásoknál, s e rajzok további sokszorosító-grafikai és festészeti felhasználásánál. Canaletto tussal és vonalzóval gondosan kivitelezett darmastadti rajza a velencei Piazzettáról — előrajz egy vedutafestményhez — igen nagy

valószínűséggel ugyancsak átrajzolás egy *camera obscura*-rajz után. És még az a technika is, amit Franz von Stuck felhasznált, hogy saját arcképfotóinak nagyításairól a kontúrokat mint alapvázat a festmény-előrajzhoz átkopírozza (1890 és 1925 között), elvileg megfelel a *camera obscurából* és az üveg-táblakészülekről nyert átrajzolásoknak. Egyenesen feltűnő, hogy a körvonalrajzok különösen gazdaságos technikája mindhárom esetben mennyire közel áll egymáshoz. Holbein üvegtábla-átrajzolásai, Canaletto *camera obscura*-átrajzolásai és Stuck fotó-átkopírozásai alapstruktúrájukban hasonlítanak, csupán a legtakarékosabb vonalakkal adják meg a körvonalakat, kevés belső jelöléssel (ez a technika még Warholnál is kimutatható!). Mindegyik esetben csak egy alapváz jelöléséről van szó, melyet aztán szabadon töltenek ki grafikusan vagy festői eszközökkel.

III.

Miután 1800 körül annyira kiélezett volt az a törekvés, hogy a természetről és a tárgyi világról a lehető legobjektívebb ábrázolások készüljenek, számos feltaláló dolgozott olyan készülékeken, amelyek a lehető leghívebben adták vissza a szem élményeit. Egyaránt ide számítható a *camera lucida* és az úgynevezett *physionotrace* – mindkettő olyan prizmákból szerkesztett optikai készülék, amely a tárgymegfigyelés és a rajzos lejegyzés projektív fedésbe hozásával tette a rögzítést mechanikusan gyakorolhatóvá. A *physionotrace*-nál az rögzítéshez rézlemez-metszés is társult, úgyhogy az „utánrajzolás” azonnal grafikai sokszorosításként lehetett használni. Ezek az eljárások azonban nehézkesek és hosszadalmasak voltak, eredményük pedig kevésbé bizonyult kielégítőnek. Csak a természet mechanikus leképezése iránti általános igény bizonyítja, s ezzel a fényképezés előhírnökei közé tartoznak.

Könnyen figyelmen kívül hagyjuk a klasszicizmus és a romantika korszakának azon áramlatát, amelyet racionalistának, pre-pozitivistának és — művészeti szempontból — tárgyas-naturaliztikusnak nevezhetünk. Markáns példái: Bellotto késői drezdai, pirnai, bécsi, varsói stb. városképei és tájképei, Graff késői tájképei, J. L. David arcképei 1815 után, Issel nagyon tárgyközelit veduta- és tájfestészete nagyjából 1814-től, Gärtner és Hummel 1820–1840 közötti berlini biedermeier-tárgyiassága, Caspar David Friedrich természetstúdiumai, vagy norvég tanítványának, Clausen Dahlnak késői termése, mindenek előtt azonban Ferdinand Waldmüller objektivistá festészete körülbelül 1814-től. E törekvések és a *camera obscura* vetített képének rögzítésére — azaz a fényképezés feltalálására — tett erőfeszítések párhuzamos pályán futottak.

1790 körül már rendkívül előremutató stádiumba léptek azok a kísérletek, amelyek a *camera obscurában* megjelenő vetített természeti kép „megtartására” irányultak. Thomas Wedgwood, a híres kerámiamanufaktúra alapítójának fia kémikusként fáradozott a probléma megoldásán. Apja azért, hogy Nagy Katalin cárnő megbízását teljesítse — manufaktúrájának festőivel kiviteleztesen egy szervizt a leghíresebb angol vidéki kastélyok képével, lehetőleg gazdaságosan és tárgyi hűséggel — a *camera obscura* különösen fejlett modelljét konstruálta meg párizsi objektívek segítségével. Thomas Wedgwood pedig már a *camera obscura* mattüvegképeinek „fénylenyomataival” büszkélkedhetett — csupán nem tudta őket tartóssá tenni. 1799-ben és 1801-ben számolt be erről a londoni Királyi Tudományos Akadémián. Niepce-nek sikerült előrelépnie a fotokémiai ismeretek összekapcsolása terén: kísérletei 1826-ban vezettek az első eredményekhez. Ha a vezető londoni, párizsi, müncheni természettudósok (optikusok és kémikusok) következetesen kezelték volna a kérdést, a fényképezés már Goethe korában gyakorolható technika lett volna. Ehelyett a kutatást dilettánsoknak és művészeknek engedték át, és szokatlanul hosszú időnek kellett eltelnie Daguerre 1839-es szabadalmáig. E folyamatból azonban az is látható, hogy mennyire érdekelte a festőket a kérdés megoldása, amelyre tisztán természettudományos szempontból nézve már mintegy 25 évvel korábban sor kerülhetett volna. Magát a találmány, mihelyt nyilvánosságra került, mint valami régóta

várt dolgot fogadták, és sokfelé azonnal alkalmazni kezdték. Legyen elég itt megemlíteni Angliából Fox Talbot, Párizsból Hippolyte Bayard, Münchenből Steinheil és Kobell nevét egész sereg fényképész-feltaláló helyett. Hamarosan napirendjére került azonban az új képtechnika és a hagyományos képzőművészet viszonyának kérdése. A szembenálló véleményeket jól példázza két idézet. Miután Niepce és Daguerre találmányát 1839. augusztus 19-én ismertette a párizsi Tudományok és Művészetek Akadémiája, a történeti festő, Delaroche így kiáltott fel: „La peinture est morte!” (A festészet halott!). Vele szemben Delacroix egy fiatal festőnek, C. Dutilleux-nek azt írta a fényképezésről 1854. március 7-én kelt levelében: „Mennyire sajnálom, hogy egy ilyen csodálatos találmány annyira későn született meg — ezt magamra való tekintettel mondom! Az a lehetőség, hogy ilyen próbák után tanulmányokat csináljak, hatással lett volna rám, amit csak a hasznosság alapján tudok elképzelni ... (a fényképek) kézzelfogható bizonyítékok a természet utáni rajzolás számára, amiről mindeddig csak nagyon tökéletlen elképzeléseink vannak.”

Nem lehet elég mélyrehatóan bemutatni azt az izgalmat, amit a fényképezés a művészekből kiváltott. Még azok is, akik idealista fenntartásokkal és előítéletekkel viseltettek iránta (mint Ingres), számításba vették és — elsősorban az arcképkészítés terén — hozzá igazodtak. A dagerrotípiák, kalotípiák és korai fényképek után készült tanulmányok legkorábbi példáit magától Delacroix-tól ismerjük (1842-es ceruzarajzai a Louvre-ban dagerrotípiák után, melyek Madame Cavét és önmagát ábrázolják). További korai példákat ismerünk D. O. Hilltől (együttműködés Robert Adamson fényképésszel 1843-tól, mindenekelőtt a *Disruption* — a skót egyház elszakadása az angoltól 1843-ban Edinburghban — 470 alakos csoportképének létrehozására, melynek egyes portréit fényképek után vitték át az olajfestményre), William Ettytől, Delacroix angol történeti festő barátjától (Hill és Adamson műterméből való, 1845 körüli fotótanulmány alapján önarckép — a yorki Art Galleryben). Valamint Gustave Courbet-től, aki tanulmányfotót is használt legalábbis a női aktmodell — egyszersmind az ő „realizmus-múzsája” — középponti alakjához a Louvre-ban lévő *A művész műterme* (*Allégorie réelle*) című 1845-ös hatalmas festményénél, azután *Champfleury-portréj*énél (rajz 1858-ból), Carjat fotóját vette alapul egy litográfiánál, mely Proudhont ábrázolja a halálos ágyon (1865), s az ő utasításai nyomán készített Charles Reuttlinger fényképész egy olyan fotót Proudhonról 1853 körül, amelyre a párizsi Petit Palais-ban lévő nagy festményéhez, a *P.-J. Proudhon és gyermekei* hez volt szüksége. Courbet késői tájképei is részben fotó-előzményekre — többek között Adolph Braun felvételeire — vezethetők vissza (például a *Chillon kastélya a Genfi-tónál többször megismételt látképe*).

Ebből a kevés, de egyértelmű tényből is következtethetünk arra, hogy a fényképek használata arcképekhez, aktábrázolásokhoz és topografikus igényű tájképekhez sokkal elterjedtebb volt, mint amennyire ma ezt bizonyítani tudjuk. Courbet nem röstellt leveleiben nyíltan beszélni fotó-előképeiről. Delacroix sem látott kivetnivalót abban, hogy fényképek, mindenek előtt aktábrázolások nyomán készült tanulmányiról levélben nyilatkozzék vagy naplójában följegyezze. Így tudjuk például, hogy ő állította be azt az aktfotográfiát, amelynek nyomán az ún. *Kis odalisk* című festményét (1854-1857, Niarchos-gyűjtemény, London) készítette. Degas-nál és Manet-nál más a helyzet: ők már nem nyilatkoznak készségesen fotográfiai forrásaikról. Ugyanakkor a két festő kapcsolata a fényképezéssel kétségtelen. Így például Manet a *Baudelaire arcképe* 1865-ös rézkarcához Nadar 1858-as portréfotóját használta előképül (mint ahogy J. Adhémar kimutatta). A *Mexikói Miksa császár kivégzéséhez* készült tanulmányokon (1868) pedig magától értetődően nyúlt a főalakok és a környezet fényképeihez. Valószínű, hogy Manet munkásságában a fotográfiai segédanyag terjedelme sokkal nagyobb, mint amekkora pillanatnyilag kimutatható (újabb kutatások máris további utalásokat tártak fel). Degas nemcsak hogy festett fotó után (legfontosabb példa: *Pauline Metternich hercegnő*, National Gallery, London, 1862 után — egy 1860 körüli, Disdéri által készített vizitkártya nyomán), hanem fotószerű képi megoldásokat, ellenfény-effektusokat, pillanatfelvétel-mozdulatokat, képkivágás által megrövidített alakokat is átvett képalkotó módszerébe. S maga is bizonyíthatóan fényképezett — ahogy egyébként Wilhelm Leibl is, majd később Vuillard, Bonnard, Edvard Munch, Max Slevogt,

František Kupka, és sok más, motívumra vadászó festő is.

A naturalisták (mint Wilhelm Leibl) és az impresszionisták (mint Degas, Liebermann és Slevogt) viszonya a fényképezéshez — már csak az optikai vonatkozások miatt is — szükségszerűen szoros és sokrétű volt. Mégis meglepődünk, ha megtudjuk, hogy Paul Cézanne és Georges Seurat, a szimbolista Paul Gauguin és Edvard Munch, sőt a vámos Rousseau és Picasso mellett még Robert Delaunay is gyakran kapott ösztönzést fényképektől festményeihez. Másrészt mindez egyáltalán nem rendkívüli dolog, ha előítéletek nélkül foglalkozunk azokkal az optikai feltételekkel, melyeket a „fényképezés korszakának” minden festője megtalált. A kameraképpel való szembesülés tulajdonképpen elkerülhetetlen — a hatások és átvételek mértéke volt csupán nagyon különböző. Egészen elzárkózni azonban — amennyiben az alkotás során valamilyen kapcsolatot tartott fenn a látható világgal — végül is egyetlen festő és grafikus sem tudott a fotografikus képi eljárástól, mely legalábbis hiteles szemléleti útmutatás kínált számára tetszőleges természetkivágások síkvetületéről. Az egyik művész számára a fénykép teljesen félrevezető, a másiknak viszont elemi tanulmányi anyagot bocsát rendelkezésére; olyan festőknek, mint Lenbach vagy Stauffer-Bern, biztosította az arcképek hitelességét a portréfestésnél, Degas-nak számos optikai ösztönzést nyújtott, még Cézanne számára is egyfajta „képkonzervet” jelentett, amelyhez a műteremben visszanyúlhatott, mikor a szabadban megkezdett kép kidolgozásához fogott (példák: *Hóolvadás a fontainebleau-i erdőben* és *Fürdőző ifjú* — mindkettő New York, Museum of Modern Art).

Paul Klee és az absztraktok számára viszont a fénykép jelentette a nagy tehermentesítést. Amit a fotó tudott, többé már nem kellett a festészetnek megoldania; a festészet szabaddá vált, hogy a láthatatlant tegye láthatóvá. Mihelyt azonban a látható dolgok ismét jelentőségre tettek szert — így az új tárgyiasságnál, bizonyos értelemben a szürrealistáknál, majd felerősödve a pop artban és a későbbi únaturalista (fotorealista) festészetében —, a fénykép csaknem automatikusan újra beugrott a technikai – és fotografikus — korszak dokumentációja, hitelessége és valósága koronatanújának szerepébe.

Otto Stelzer: A fotográfia különleges teljesítményei és stílusalkotó lehetőségei a festészet számára

1. A perspektivikus tér

Évezredekbe telt, míg a festészet eljutott az ortogonálisok enyészpont-nézőpont segítségével kialakított térszerkesztésig, azaz a matematikailag megszerkeszthető centrál- vagy lineáris perspektíváig. A kultúrák többsége — például a kelet-ázsiai – nem jutott el e felfedezésig (valójában nem is törekedett rá). A görögök viszont már i.e. 300 körül eljutottak Eukleidész révén a tér matematizálásához, s ez az elméleti teljesítmény csak azáltal születhetett meg, hogy már korábban, a tiszta érzéki szemléletben elsajátították a perspektivikus teret; s valóban, Eukleidész *Optikája* kifejezetten beépíti rendszerébe a látás folyamatát. A művészi ábrázolásban viszont a görögök csak vonakodva éltek a térképzés matematikailag adódó lehetőségeivel. Az ábrázolásban viszont beérték a testek rövidülésével, vagy pedig — ha térmélységet ábrázoltak — a párhuzamosok és a centrálperspektíva kevert formáival, amilyeneket „látni” sosem lehet. Figyelembe véve a klasszikus görög művészet formai jellegét, ennek több előnye is volt: a párhuzamos perspektíva kedvezett a görög művészet test-plasztikus érzékének, s ennél fogva elkerülhetővé vált a centrálperspektíva elengedhetetlen következménye, az ugyanis, hogy a nézőt egyetlen nézetoldalhoz kösse. (A görög szobrászat alaptípusa a körplasztika, a görög szentély körüljárható szentély.) Még a római Pompejiben is a párhuzamos perspektíva volt az uralkodó. Hiányzott a szerkesztés — ennek ellenkezőjét gyakran állították, de éppoly gyakran cáfolták is már.

A újabb vizsgálódások meggyőzően indokolják, miért nem volt elérhető az egy pontra való szerkesztés az antik tértudat számára (Elisabeth Ströker). Eszerint az antik tér nem nélkülözte ugyan a potenciális végtelenség jellegét, de a ténylegesét igen. „Ha meggondoljuk viszont, hogy az ábrázoláshoz szükséges nézőpont valójában nem más, mint a tér tényleges végtelensége a képben, megértjük, miért nem alakulhatott ki az antikvitásban a pontra szerkesztés fogalma. Lévé az érzéki szemlélet számára megfoghatatlan, a tér tárgyi megragadásában egyszerűen elgondolhatatlan s ennél fogva a kor matematikájában is ismeretlen — ilyen körülmények között hogyan találhatott válna rá a festészet?”

Hogy miért szólunk erről, amikor vizsgálódásunk keretében alapos kifejtése úgysem lehetséges, nyomban kiderül. Először is azon felfogás miatt, amely azt hiszi, hogy a centrálperspektivikus látványi képet és művészeti következményeit — és egyáltalán a látást — egyszerűen megmagyarázhatja látób erendezésünk, a szem fiziológiai és funkcionális adottságaival. Eszerint a perspektivikus látványi kép nem több, mint a „látógúla”, illetve a „látókúp” síkmetszete, s éppen a fényképező kamera, sőt már a *camera obscura* felfedezése (mely utóbbi megközelítőleg az emberi szem felépítését követi) látszólag ezt a felfogást igazolja.

Ha viszont — a fenomenológiai megközelítést követve — belátjuk, hogy legalább kétféle látásmód létezik, mely egymástól nem egyszerűen csak szándéka szerint különbözik, hanem a világban való viselkedés két alapvetően különböző módját jelenti, akkor ez a pozitivista-mechanikus magyarázat elégtelennek bizonyul. A két viselkedésmód, illetve látási lehetőség a következő: létezik a dolgoknak olyan felismerése, mely csak alkalmazhatóságukra, kezelésükre irányul, olyan látásmód, melyet Elisabeth Ströker (Heidegger nyomán) „áttekintésnek” (*Umsicht*) nevez. Ezen áttekintés számára, mely a „kezelendő dolognak” (*Umgangsding*) szól, nem létezik perspektíva. Elsiklik a rövidülések, átfedések, fény-árnyékok felett; nem tudatosul benne, hogy a dolgoknak nem látjuk valamennyi oldalát. Ennek, mint már említettük, semmi köze a figyelem hiányosságához. A világban való viselkedésnek a tiszta szemléletet megelőző, korábbi módjáról van szó, anélkül hogy ezáltal az előbbinek pusztá előfoka volna. A tiszta „rátekintés” (*An-Sicht*) avagy szemlélet lehetősége genetikusan és történetileg egyaránt kései beállítódás, ami ugyanakkor nem váltja fel az „áttekintést”, csak kiegészíti azt. Csak e második látásmód szemléleti terében megy végérvényesen végbe szubjektum és objektum elválasztása, csak itt áll szemben a világ tárgyként a szemlélővel. Csak ezen a fokon mutatkozik meg a térbeli és tárgyi világ centrálperspektivikus rendje, ennél fogva csak ezen a fokon válik lehetővé a centrálperspektivikus leképezés. A képzőművészeti perspektíva tehát egészen sajátos tudati struktúrájú kultúrafok meglétét igényli. A perspektíva: a dolgok egyetlen nézetére való szemlélő beállítódás; de ebben a dolog egyetlen vonatkozására való beállítódásban benne él még a mindenoldalúságára vonatkozás, mint ahogy perspektivikus torzultsága látványában is a kijavítás képessége. Aspektusai váltakozásában ragadjuk meg az azonos dolgot, s éppen ez a perspektivikus szemlélet lényege.

Hamarosan világossá válik, mi a fotográfia különös szerepe az aspektusoknak ebben a váltakozásában.

Szögezzünk le két dolgot:

1. Nem lehetséges perspektivikus szemlélet ott — például a prehistorikum emberénél vagy a gyermeknél —, ahol még nem ment végbe az én és a világ, szubjektum és objektum elválasztása, ahol hiányzik a dolgok állandó felfogásának tudata, mely a nem látható oldallal egészíti ki a látottat — ahol például a lemenő nap nem ugyanaz a dolog, mint a felkelő (mint egykor az egyiptomiaknál).

2. A centrálperspektivikus szemlélet ezen oly sokkal később elért foka még messze nem szavatolja azt, hogy ezután már a síkon is képesek „egzakt módon”, perspektivikusan dolgozni: „Megkívánja, hogy megtanulják.” Dürernek az itáliai korszakát megelőző rajzoló törekvései például egyenesen megható példái azoknak a nehézségeknek, amelyek abból fakadtak, hogy csak a szemmértékére támaszkodott. A mechanikus eszközök, mint például az olaszok használta fátyol (*velum*) — melyből azután Dürer kialakította a maga nézőszerkezetét, az üveglapra rajzolt koordinátahálót —, könnyebb éget jelentettek, de nem többet, s Dürer nem sajnált semmilyen utazást és semmilyen ravaszkodást, hogy nyomára jöjjön a „titoknak”, melyet — hite szerint — az olaszok rejtegettek előtte. Ez pedig nem volt más, mint a tér matematizálása, amit a görögöktől vettek át, s végső következményeit is levonva Alberti fejtett ki. A *costruzione legittima*, a centrálperspektíva matematikai megszerkesztése, amint azt a korai reneszánsztól kezdve — többek közt — Brunelleschi, Masaccio, Alberti, Leonardo, Uccello, Piero della Francesca fedezett fel és próbált ki művészeti téren.

S éppen ebben az időben írja le — tökéletes összhangban a kor szellemével — Leonardo da Vinci a *camera obscura* megépítésének módját azzal a szándékkal, hogy azt a művészet szolgálatába állítsa. A *camera obscura*-effektus már az ókorban is ismert volt; az arab Al Hazen valószínűleg az antik szerzőktől — például Vitruvius *De architectura libri decem* című művéből — meríti tudományát. De arról nem tudunk, hogy valaha is a művészet szolgálatába állították volna, s a fent elmondottak azt is megértetik, miért nem került, miért nem kerülhetett erre sor. Csak a reneszánszsal jött el a fényképezőgép ezen ősfarmájának a ideje. A 16. század második felének műtermében éppoly

általánossá vált azután, mint az a baba (*Mannequin* vagy *Gliederpuppe*), melyen a test mozgását tanulmányozták. Abban az izgalmas korban, amikor a művészet arra az elhatározásra jutott, hogy többé nem a teológiához, hanem a természettudományhoz kapcsolódik, a *camera obscura* képe elsősorban nyugtatószerként hatott. Amint ez a velencei Daniele Barbaro 1568-as könyvéből (*La pratica della prospettiva*) is kiolvasható, a *camera obscura*-ban — melyet ő is leír — a sikeres kísérletet, az elméletet követő gyakorlatot látták. A *camera* lehetőséget adott arra, hogy a természettel ellenőrizzék a *costruzione legittima*-t. Ekkor alakult ki először a *camera* nyújtotta kép helyességében, objektivitásába vetett hit, amely — ha mégoly könnyen cáfolható is — máig tartja magát. Az alábbiakban tehát hangsúlyoznunk kell azt, amit kevés kivételtől eltekintve a fényképezés történeti vizsgálataiban alig vagy egyáltalán nem kap helyet:

1. A fényképezés feltalálása és hallatlan mérvű elterjedése meghatározott tudati struktúrához kötődik, amelynek viszont meghatározott viselkedésmód felel meg a dologi világ szemléletében: a centrálperspektivikus szemlélet.

2. A fényképezés elválaszthatatlan attól — a centrálperspektivikus szemléletből fakadó — igénytől, hogy a mélység centrálperspektivikus látványát a képsíkra is kivetítsék. Mindemögött a világ szubjektumra-vonatkoztatottsága áll.

Ami az új képi projekciót illeti, ez a szubjektumra vonatkoztatottság a szemlélő nézőpontjának rögzítését vonja maga után. A fényképezésben ez a fényképező helyzetéből eleve adódik. Ezzel szemben kiderül viszont az is, hogy a festők és rajzolók a reneszánsz óta ugyan bevonják a nézőt művükbe, de gyakran csak általános értelemben, nem törődve azzal, hogy megvolna a lehetőségük a képteret a nézőtől kiindulva a legutolsó pontjáig teljesen racionálissá tenni a matematikailag megszerkesztett perspektíva segítségével. Előfordul persze az utóbbi eset is, például a felfedezés örömeinek eufóriájában a kora reneszánsz idején, vagy a 18. század veduta-festészetében, avagy a barokk mennyezetfestészet perspektivikus bravúrjaiban. Végül pedig röviddel a fényképezés feltalálása előtt a biedermeier naturalizmusában. Máskülönben már Raffaello, s még inkább Michelangelo számtalan „bűnt” követett el a tiszta centrálperspektivikus látványképpel szemben. Ha valaki — ellentétben Lessinggel („A perspektíva nem a lángész dolga”) — Michelangelo „hibáira” vadászik, s ebből a szempontból ellenőrzi a Sixtus-kápolna mennyezetképeit, már iskolás ábrázoló geometriai tudással is megtalálhatja, amit keres.

Hogy oly sok festő kezelte tartózkodóan a szerkesztett perspektívát, annak részben formai-művészi, részben fiziopszichikai okai vannak. Így például az érett reneszánsz idején az „enyészvonalak” céltudatos futása nehezen bizonyult összeegyeztethetőnek olyan követelményekkel, mint az alakok monumentális súlyossága, a statikus nyugalom (Raffaellónál), vagy a tömegeknek ebből fakadó, a képsíkkal párhuzamos elrendezése. A figuráknak a szerkesztés szerinti távlati kicsinyedése túl „gyorsnak” hatott, és ellentmondott a kor azon törekvésének, hogy az ábrázolt egyéniségek arányosak és méltóságteljesek legyenek. S végül: a reneszánsz éppen hogy csak megszüntette a középkori, jelentést hordozó léptéket — mely különböző nagyságúnak mutatta, például egy oltárképen, a donátorokat s az általuk imádott szenteket —, s most lásson hozzá, hogy az elért arányosságot feladja a centrálperspektivikus szerkesztés kedvéért?

Nem kis probléma. Az érett reneszánsz művészei az esetek többségében a maguk módján kívánták megoldani. Semmit biztosat sem tudunk erről, de nagy valószínűséggel feltételezhetjük, hogy azzal az érveléssel védekeztek: a matematikailag megszerkesztett kép „természetellenesen” hat. Mert valóban így hat.

Ennek oka egyrészt a körbetekintő szemléletmód elkerülhetetlen jelenléte a látvány észlelése során: legalább jelzésszerűen többet szeretnének nyújtani, mint a csak láthatót. Sőt, az ember azt is hiszi, hogy ez a „több” látható, mert látni véli. Gondoljunk csak Michelangelo *Líbiai Szibillájának* fej- és

testfordulatára, mely nem hat természetellenesnek, noha rövidülései ellentmondanak a szabályoknak.

A további okok a pszichológia illetékességi körébe tartoznak. Nem maradhatott sokáig rejtve az a tény, hogy a perspektivikus térszerkesztés matematikai helyessége csak ritkán esik egybe a tapasztalati helyességgel, azaz az emberi látószervvel ellenőrizhető perspektivikus nézettel. Ugyanez a különbség jelentkezik természetesen akkori is, ha a látott természeti részletet a lefényképezett, illetve a *camera obscura*-ban megjelenő képpel vetjük össze. Bármennyire pontosan követi is az emberi szem felépítését a *camera obscura* — s felel meg ekképpen a mattüveg a retinának —, amit ténylegesen látunk, az mégsem a retina-kép, hanem nagyon bonyolult folyamatok terméke, melyek a látóközpontban zajlanak agyunk tarkólebenyében. Ezáltal olyan képfelfogások keletkeznek, melyek sem matematikai szerkesztéssel, sem pedig fényképezőgéppel nem lehetségesek. A messzi tárgyakat vízszintesen nézve eléggé ritkán, csak meghatározott körülmények között látjuk tényleg olyan erős rövidülésben, mint a szerkesztés eredményeképpen, vagy a fotón. Az alaklélektan kedvenc példája a sportpályának a futballkapu négyzethálóján át készített fényképe. Csak ezen négyzetháló révén (mely megfelel az olasz *velumnak*, a reneszánsz segédeszközének) tudatosul bennünk, hogy a középpályán látható játékosok nem nagyobbak a kapus fejénél. Nincs ember, aki ellenőrzési lehetőség híján ilyen jelentős rövidülést látna, vagy egyáltalán lehetségesnek tartana. Mivel testfelépítésünkben következően normális nézőtengelyünk vízszintes, éppen ebben az esetben — a retina-kép korrigálásával — a perspektivikus rövidülés nem hat teljes mértékben. Mindenki tapasztalhatta, hogy egy száz méternyire lévő ház a vízszintes pillantás számára alig hat kisebbnek, mint amekkora valójában, míg egy száz méteres toronyból nézve játékdobozzá törpül.

Hogy mennyivel nagyobbak látjuk a távoli dolgokat, mint amekkoráknak az optika törvényei szerint szabad volna látnunk, azt az az amatőr fotós tudja igazán, aki már megpróbálta távoli impozáns alpesi hegláncokra irányítani a gépét — amelyeket azután, csalódottan, semmivé zsugorodva látott viszont a filmen. Megvan tehát a véleményünk arról az eljárásról, amely időnként művészettörténeti módszernek tünteti fel magát: a festett motívum összevetése az ugyanazon helyről készített fényképpel. Erle Loran amerikai festő és John Rewald nem sajnált semmilyen fáradságot, hogy azonosítsa azokat a pontokat, ahonnan Cézanne a Bibémus kőbányát vagy a Mont Sainte-Victoire-t megfestette. Sok esetben sikerrel jártak: elkészítették, és a festmények mellett publikáltak a fotókat, hangsúlyozva azt a nyilvánvaló tényt, hogy Cézanne képén a háttérben monumentálisan emelkedik a magasba a Mont Sainte-Victoire, míg a fényképen kicsinek és valósággal „tartózkodónak” hat. Az összehasonlítással azt bizonyították, hogy Cézanne milyen erőteljesen alakítja át, emeli meg, „fordítja le” a természeti motívumot. Lehetséges, hogy az ilyesfajta szembeállítások más vonatkozásokban fontos felismerésekre vezethetnek, de az adott összefüggésben csődöt mondtak. Ha valaki Cézanne „helyére” áll Aix magasságában, nyomban meggyőződik arról, hogy a hegy nem úgy néz ki, mint a fényképen, hanem sokkal inkább úgy, mint amilyennek Cézanne festette meg. A meglepetés olyan nagy, hogy mindenki igazat ad Walter Benjamin — vizsgálódásunk szempontjából alapvető — tételének: „Más természet beszél a fényképezőgéphez, mint a szemhez.”

Nos, Cézanne ösztönzésére Auguste Renoir is megfestette a Mont Sainte-Victoire-t. Az ő képe eléggé közel áll a fényképhez. Talán másmilyen volt a szeme, mint Cézanne-nak vagy nekünk, akik Cézanne-nal együtt a hegyet tényleg nagyobbak látjuk? Cézanne azt mondta Renoir-ról: „Csak szem”. Hogy ez a megfogalmazás mit jelentett az impresszionisták számára, jól ismert. A „csak szem” olyan látási fegyelmeghatározást jelentett, mely tudatosan arra törekedett, hogy mindent kiküszöböljön, ami — az akkori megfogalmazás szerint — nem tiszta retina-kép. Ezért vetették el az impresszionisták a testet modelláló árnyékokat, amelyeket különösen nehéz volt kiküszöbölni, miután ezeket mégis látni vélték; ezért mondtak le a vonalról és szorítkoztak a színfoltra. Elisabeth Ströker kizárólag filozófiai, fenomenológiai kiindulópontjából következően — s anélkül, hogy említene az impresszionista festészetet — úgy szól az ehhez szükséges, „csak a látás különös fegyelmeghatározásával

kialakítható beállítódásról”, mint a „perspektivikusan pontos munka” végső, s csak nehezen elérhető fokáról. Előbb ki kell kapcsolni a voltaképpen nem látható alkotórészek „velelátását”, ezáltal tiszta látótérre csupaszítva a szemléleti teret. Ezt újabb vizuális redukció követi: a „vizuális mezővé”, síkbeli renddé alakítás, melyben az egymásmögöttségből egymásmellettiség és egymásfölöttiség lesz.

Le kell mondanunk arról, hogy belemerüljünk abba az érdekes kérdésbe, hajtott-e végre, s miféle redukciókat Cézanne ebben a vonatkozásban. Hiszen képi problematikája nem más, mint a centrálperspektivikusan megragadott dologi világ fokozatos elhagyása. Cézanne nem impresszionista. Jelen problémánk szempontjából viszont fontos arra utalnunk, hogy az impresszionisták — nem utolsósorban Renoir — a fényképet is segítségül hívták annak a bizonyos „velelátásnak” a kikapcsolásához; ami még nem jelenti azt, hogy a fényképből minden további nélkül a „vizuális mező” is adódott volna. Azt kell tehát megvizsgálnunk, hogyan hatottak a fotók az impresszionistákra, miközben természetesen nem a fotók másolására gondolunk.

2. Madártávlatból

Nem sokkal a fényképezés feltalálása előtt festette Karl Blechen *Kilátás házakra és kertekre* című kisméretű képét, melyen az előteret egészen közélről látott háztetők töltik ki. Efféle festmény — Hermann Beenken megítélése szerint — korábban „nem is tűnt volna képként lehetségesnek. Az átfedések véletlenszerűsége felett érzett ilyesfajta modern öröm, olyan szkepszist előfeltételez a természet iránt, amely egyetlen régebbi korban sem volt lehetséges. Csak azon természettel szemben vetemedhet az ember ilyen fájó belevágásra, amelyik már nem jelenti az életet és az összefüggést. ... Az objektivitásnak, a velünk szembenálló világnak nincs már előjoga a szubjektivitással szemben.”

Ez az értelmezés persze az emberrel szemben érzett erős szkepszisre vall, s egyben olyan történelemszemléletnek a szubjektív álláspontjához kötődik, amelyik már a 19. század elején érzékelt a művészetnek oly sokszor emlegetett „szakítását a természettel”. Az ábrázolás indítéka egészen más lehetett: a természeti valóság átfogóbb elsajátításának, aspektusai megsokszorozásának a vágya. Hogy a természet a művész számára „látvány kérdése”, az legkésőbb a 17. század óta kétségtelen. Ha a dologi világnak újabb oldalait akarja megragadni, az nem annyira szkepszisről tanúskodik, mint inkább a felfedezés örömről, és az afeletti csodálkozásról, milyen sokmindent fedezhetünk fel, amint eltávolodunk a dolgok konvencionális szemléletétől. Az egész irodalmi romantikát áthatja az idegenszerű, észrevétlen dolgok felfedezése, és a jólismert dolgok újrafelfedezése iránti vonzódás. A tetőkre vetett pillantás Victor Hugo kedvelt motívuma, s már előtte is több aprólékos leírás született a fentről, madártávlatból nézett hegyekről és tornyokról (Eichendorff, Stifter). Még különlegesebb „rálátás” („lenézetet” kéne mondanunk a félreértések elkerülése végett, még ha az értelmező szótár nem is ismer el ilyen szót) érdekében találta ki Jean Paul a léghajós Gionozzo figuráját, akinek „tengerésznaplójában” a Föld idegenszerű, de az addigiaknál nem kevésbé szeretetteljes leírását nyújtja.

Ennek megfelelő jelenségre a festészetben csak később került sor. Bár a 15. század óta számtalan olyan kép — tájkép és enteriőr — keletkezett, amely magasan fekvő nézőpontra szerkesztettnek tűnik, ez a benyomás csak bizonyos képrészekből adódik, amelyeknek a kép más részei ellentmondanak. Így például Patinier néhány tájképén madártávlatból látjuk a hegyi tavat, de a környező hegyeket már normális (vízszintes) nézetben. Az ilyen ellentmondások magyarázata egyszerű: még jó ideig megfér a centrálperspektíva törvényével az a teljesen ésszerű ábrázolási elv, hogy az ábrázolandó tárgynak a legtöbbet eláruló oldalát mutassák meg. A tó jellemző kiterjedése felülnézetből mutatkozik meg legjobban, a hegyé viszont nem. Ehhez járul még az a rajzi nehézség, amit az egyenesen álló

alak — például egy ember — felülnézeténél a pontos rövidülés visszaadása jelent. Látásunk természetéből fakad, hogy ilyen esetekben öntudatlan korrekciókat hajtunk végre, s mintegy átválunk a megszokott szemmagasságra. Ráadásul a meredeken ferde rálátáskor adódó rövidülés „helyes” visszaadása éppen az emberábrázolásban tűnt volna deformálásnak, elviselhetetlen aránytalanságnak az akkori nézők szemében.

De mikor a festők már nem is riadtak vissza semmiféle „deformálástól” — mint az expresszionizmus vagy a kubizmus képviselői —, még Kandinszkijnak vagy Franz Marcnak a természeti motívumokról egészen lemondó, korai absztrakt festészetében is makacsul érvényesül valamilyen „nézet”. Az (absztrakt) motívum megformálása még mindig olyan, hogy elkerülhetetlenül szemmagasságban állóként fogjuk fel. S ezen az sem változtat, hogy egy ilyen képet — például Marc *Küzdő formáit* — a padlóra fektetve szemlélünk; gondolatban úgyis felállítjuk.

Csak néhány évtizede készülnek olyan képek, amelyek lerázták ezt a látási kényszert. Fautrier egyik festményének a *Tableau à quatre côtés* címet adta: négy oldalról nézendő kép. Itt már nincs régi értelemben vett fönt és lent. A legújabb absztrakt képek közül több is térképre emlékeztet (a térképet természetesen „fölről” szerkesztik meg), mások a mikroszkopikus vagy a légifelvételeket idézik. Pollock a földre terítette a vásznat, s nemcsak — szó szerint — felülről, de egyben mind a négy oldalról festett; megtehetette volna, hogy képeit mind a négy sarkukban szignálja. Itt tiszta „lenézetről” van szó, hogyan is lehetne még szerepe itt a konvencionális kép értelmében elgondolt föntnek és lentnek? Az ilyen kép akár térbeli elemeket is tartalmazhat, Pollocknál vagy Tobeynél többször is effélére bukkanunk. Mélységet érzékelünk, de a „távlat” hiányzik. Ennélfogva ezek a képek kiszabadultak már a centrálperspektíva rendszeréből, mely fél évezreden át nyűgözte le a festészetet — még Cézanne-t is, még a kubizmust is, mert mindkettő még ehhez a perspektívához kötődött azzal, hogy ennek mondott ellent, ezt vonta kétségbe. Az utóbb említett képtípus viszont egyszerűen aperspektivikus.

Döntő jelentőségű változásról van szó, olyan folyamatról, melyről feltételezhetjük, hogy éppúgy a világhoz való sajátos viszonyon alapul, mint a centrálperspektivikus látás, melyet kiszorít. Nem belátható még, milyen horderejű ez a folyamat. Annyi azonban minden további nélkül feltételezhető, hogy a régi képvilágnak ilyen felbomlása és meghaladása nem ment és nem megy máról holnapra. Talán valóban a repülés élménye kellett ahhoz, hogy idáig eljussunk? Ennek vizsgálata nem a mi feladatunk, a mi területünk ennél szűkebb. Kezdjük annak bizonyításával, hogy a fényképezés nemcsak beletorkollott ebbe a fejlődési folyamatba, hanem előkészítésében is segédkezett. Ez paradoxonként hangzik, elvégre nem a fényképezés képviselte-e a centrálperspektivikus világfelfogás igazi győzelmét? De igen, s ez bizonyos területeken továbbra is érvényes; a fotó azonban eleinte tényleg csak katalizátorként működött, meggyorsítva a folyamatokat, anélkül hogy maga részt venne bennük.

A dolog egészen ártalmatlanul kezdődött. A fotó úttörőinek érthető vágya volt, hogy gépüket olyan motívumok felé fordítsák, amelyek előtt kapituláltak vagy legalábbis meghátráltak a rajzolók és a festők. Szemük előtt különleges feladatok lebegtek. A gép „objektivitásának” tudatában az első években szívesen és élvezettel bizonygatták, milyen „hamisan” látunk. Miután a legtöbben eredetileg maguk is rajzolók és festők voltak, jól ismerték a felülnézeti ábrázolásoknál jelentkező rövidülések nehézségeit. Ezt bizonyára csak fokozta a környezet megszokott látványát elidegenítő felülnézet romantikus kedvelése. Lehet véletlen, hogy a világ legelső fotóján (Niepce művén) olyan „tető-táj” látható, mely motívumát tekintve igencsak hasonló Blechen említett képéhez. De azt, hogy az első fotográfusok előszeretettel fényképeztek tetőkről — Bayard például a párizsi Pénzügyminisztérium tetejéről —, számtalan fennmaradt képpel bizonyíthatjuk. S ez már nem véletlen, hanem olyan tünet, amelyet tollhegyre is tűztek a kor szemfüles karikaturistái. A fotográfusok pedig mind magasabbra vágytak. 1858-ban Nadar léggömből fényképezte Párizst, s fordította valóságra Jean Paul fiktív

léghajós-látomásait. Daumier kommentárja, a *Nadar a fotográfiát a művészet magasságába emeli* című karikatúra jól ismert. Az irónia bizonyos mértékben jogos, mert ezek az első légifelvételek sem művészeti, sem technikai szempontból nem érték el azt a szintet, amelyet Nadar portréfotói képviseltek. Mindazonáltal valódi optikai szenzációk voltak, akárcsak a többiek tetőkről és tornyokból készített fényképfelvételei, vagy azok a nyolcvanas években keletkezett légifelvételek, amelyeket sárkányokról, sőt rakétákról fényképezve készítettek. A valóság olyan oldalait tárták fel, amelyek még egy kéményseprőt is meghökkentenek, hiszen bármennyire megszokta is, hogy felülről lássa a világot, így — észlelésünk kiigazító technikájától érintetlenül — még ő sem látta soha.

Mindenekelőtt: ezek *képek* voltak! Mert ha egy toronyról lepillantva észre is vesszük a házak összevisszaságának reliefstruktúráját átszelő utcák nyílegyenes vonalait, vagy a terek élesen körülhatárolt derékszögeit — abban a pillanatban, amint mindez a fotográfiai kép négyzetében bukkan fel, az utcák kompozíciós vonalakká válnak, még ha csak a képkivágás véletlenszerűségének köszönhetően is. Az ilyen véletlen persze azzal járt, hogy ezekben a „kompozíciókban” nyoma sincs annak, ami a régi akadémiai szabályok értelmében jónak és helyesnek számít. Ezért volt szükségszerű, hogy élénkítő hatásuk legyen az emberek eltompult látására. Ennek az összefüggésnek a fényében kell szemlélnünk azt a tényt, hogy az impresszionista festők — Durand szavaival — egyszerűen odaálltak egy patakpartra és festették, amit maguk előtt láttak, anélkül hogy egy cseppet is törődtek volna a kompozícióval. Edgar Degas viszont gondosan megszerkesztette képeit, de kompozíciói teljesen ellentétesek a mindaddig érvényes esztétikai alapelvekkel; s éppen az ő esetében — amint még látni fogjuk — a fotográfiai pillanatfelvételek adta ösztönzés szinte bizonyosra vehető.

Nehéz beleélnünk magunkat azoknak a helyzetébe, akik először találkoztak ilyesfajta fotográfiai képekkel. Mi már oly régóta és olyan mennyiségben ismerünk ilyen képeket, hogy alig ötlik szemünkbe rajtuk bármi különös. Amíg a portréfotós megőrizte a festészet megszokott képszerkesztését, a tájfotós pedig ugyanígy, a megszokott módon, meghittén vezette a néző pillantását az előtértől (mely felvételtechnikai okokból rendszerint túl szélesre sikeredett) a középtéren át a távolba — a tetőablakokból vagy léggömbökből készített képek egészen újszerűek voltak. Mondhatni, „megközelíthetetlenek” lettek. Ez természetesen a centrálperspektivikus jelleggel függ össze, ami a fényképnek természetszerű sajátja. Tudjuk, hogy a fotós nézőpontja rögzített és meghatározza a kép perspektíváját. De míg ez a nézőpont másfajta képeknél minden nehézség nélkül válhatott a szemlélő nézőpontjává is, ez itt nem sikerülhetett. Azt is tudjuk, hogy ez a rögzített nézőpont nem a leképezett tények talaján helyezkedik el, hanem valahol fenn a levegőben. Nincs előtér, mely támpontokat nyújthatna. Az ember úgy érzi, a levegőben kell lépkednie — maga is a lebegés állapotába kerül.

„Megközelíthetetlen” — mondták Cézanne tájairól, nem utolsósorban azért, mert megrövidítette vagy teljesen eltüntette az előteret. Súlyos szemrehányások érték ezért mind a közönség, mind pedig a kritikusok részéről. Mert amit a fotográfusnak elnéztek, azt még sokáig nem engedték meg a festőnek. Természetesen nem állítjuk azt, hogy Cézanne tájfelfogása és fotográfiai „lenézeti” képek között közvetlen kapcsolat lenne, de a közvetett összefüggés annál valószínűbb. Legalábbis a jelenségek egyidejűségében: elérkezett az az idő, amikor egyes, a reneszánsz óta uralkodó képi konvenciók már nem voltak többé fenntarthatók.

A felülnézeti fotók hatása — amint az az egykorú sajtó eleven érdeklődéséből kivehető — az egész társadalomban rendkívüli mértékű volt. Kizártnak tartjuk, hogy épp a festőket ne érintette volna. Náluk adott volt a szakmai érdeklődés is, és a sokkal nagyobb képi érzékenység. Néhány esetben valóban elegendő biztonsággal megállapítható, hogy e fotók kapcsán nem csupán általános benyomásokról, hanem közvetlen hatásokról beszélhetünk. Különösen Adolph Braunnak a hatvanas években készített, korai pillanatfelvételei, amelyek nélkül Monet és Pissarro bulvárképei aligha

elképzelhetők. Monet-nak 1873-ban festett *Boulevard des Capucines*-je (jelenleg a New York-i Field Collectionban) olyan következetes felülnézeti kép, amelyet azidáig a festészet története nem ismert. Csak a hatvanas évek utcaképein — Braunnál, Jouvinnél és másoknál — találkozunk a felismerhetetlenségig rövidült és (mivel ezek még nem valódi pillanatfelvételek) elmosódott emberi figurákkal. Monet ezt az „elmozdulásos” effektust is átveszi, s ennél fogva a gyalogos tömegek örvénylő mozgásának tökéletesen hiteles benyomását tudja kelteni — a mai szem számára. Hogy mit láttak, illetve nem láttak ezen a képen 1874-ben, az első impresszionista kiállításon, azt a kritikus Lerry egy párbeszéddel jeleníti meg a *Charivariban*, amelyet tényleg vagy állítólag Joseph Vincent akadémiai festővel folytatott:

„Monet 'Boulevard des Capucines'-je előtt Vincent ördögi nevetésben tört ki: 'Ez aztán mindenesetre ragyogó. Ha ez nem valódi impresszió, hát akasszanak fel. De meg tudná mondani Ön nekem, mit jelent az a sok fekete pötty ott lenn?' 'Azok sétálók.'— 'Így nézek ki, ha sétálok? Mit akar Ön voltaképpen? Gúnyolódik velem?'"

Érthető, hogy Braun fotói és sok hasonló fotográfia, amely leggyakrabban sztereoszkópikus képként került forgalomba, nem váltott ki ilyen visszatetszést — hiszen nem „művészetként” szerepelt. Nem volt több, mint félig-meddig jól sikerült, technikailag nem egészen megoldott fotográfiai dokumentum. Ma okkal csodáljuk a művészek gyors reakcióképességét, akik kifejezésbeli erénnyé tudták fordítani e fotók technikai elégtelenségét. Edgar Degas volt ebben a legnagyobb mester, s ebből a szempontból még bővebben is foglalkozunk majd vele, lévén maga is szenvedélyes fotós. Most — a megváltozott képtengelyek, és az ennek megfelelően megváltozott perspektíva szempontjából — csak egyetlen példát említünk. Degas 1879-ben festette meg *Diego Martelli nápolyi rézmetszőt* a műtermében. A nézőpont szokatlanul magasan fekszik, ami persze leghamarabb az asztal lapján heverő lapos tárgyak miatt vesszünk észre. De a férfi alakja is a meredeken ferde „lenézet” szerint rövidül, amint ez a hasonló fotókról jól ismert, de a festészetből alig. A modell ennél fogva rövidlábúnak tűnik, olyannak amilyennek akkor látnánk, ha valóban ebből a nézőpontból fényképeznék le. Hogy az ilyen rövidülés mennyire szokatlan volt a festészetben, abból derül ki igazán, hogy nem is látták annak. A képmagyarázatokban Martellit „ülő óriásként” mint ténylegesen rövid lábú alakot írták le! Az emberben felmerül a kérdés, miért választott akkor Degas ezt a magas nézőpontot? Csak nem ezért, hogy elleplezze a modell ezen jellemző vonását? Ha így lenne, furcsán sok ülő óriás fordulna elő az életművében. Mindaddig, míg Martelli rövid lábára vonatkozóan nem rendelkezünk további bizonyítékokkal, e feltételezést tévedésnek minősítjük, mely a festészetben akkor még egészen szokatlan képi rövidüléssel magyarázható. Amit pedig — sok más elemmel együtt — Degas a fotográfiától kölcsönzött, felszámolva a régi látási szokásokat, merev kompozíciós sémákat és a képtérhez kapcsolódó konvenciókat.

Degas is részt vett azon az első impresszionista kiállításon, amelyen Monet említett 'Boulevard'-képe szerepelt; az az 1874-es kiállítás, melyről a közönség és a hivatalos műkritika egyaránt úgy vélte, hogy örültek műveivel van dolga. Különös élt kölcsönöz az itt bemutatandó összefüggéseknek az a tény, hogy a kiállítás megrendezésére Nadar fotóműtermének helyiségeiben került sor. A festészeti és a fotográfiai avantgárd olyan együttműködéséről tanúskodik, ami még megismétlődik, s amire már korábban is sor került. Ebben az impresszionisták esetében nincs is semmi meghökkentő. Az impresszionisták — következetes plein-air festők, akik „fölfedezik” a napfényt, és a jelenségekben a „pillanat” megragadására törekednek — szükségképpen más viszonyt alakítottak ki a „fényképezőkkel”, mint az a számtalan akadémiai és „hivatalos” festő, akinek a fotográfiára (rendszerint lopva és rossz lelkiismerettel) csak mint modell-pótléokra volt szüksége. Ezek a fotót másolandó előképként használták, s ezért csak azok a konvencionális felvételek kellettek nekik, amelyek eleve a festészethez kapcsolódtak. Azok viszont — akárcsak a modern művészet későbbi avantgardistái — a kísérleti fotóra esküdtek, s a még soha nem látott láthatóvá tételének lehetőségeit várták tőle. Ezért érdeklődtek például a csak nemrégiben feltalált pillanatképes gép még

meglehetősen fogyatékos felvételei iránt. Innen nézve ragadható meg jól az impresszionizmus egyik tudományos vonatkozása — gondoljunk csak a színek fizikája akkori eredményei utáni érdeklődésre —, ami azután a neoimpresszionizmusban valósággal „tudományszerű” festészetbe torkollott.

Vizsgálódásunk művészettörténeti jellegéből következik, hogy e kapcsolatok kezdeteinél talán hosszabban időzünk, mint az az olvasó kedvére volna. Könnyű lenne a jelen fejezet témájában (madártávlat, felülnézet) közelebb jönni a jelenhez, és mindkét oldalról vett — festészeti és fotografiai — példák tömegével illusztrálni az idevágó látványélmények iránt megnyilvánuló, egyre fokozódó érdeklődést. Kimutathatnánk, hogy a dolgok világának ez az ember számára nem magától értetődő nézete megőrizte „elidegenítő” jellegét annyira, hogy különösen aktuálissá váljék két területen: a karikatúrában, mely e nézet „komikumát” aknáztta ki, és a figuratív szürrealizmusban, mely — mint Dali közismert, meredeken fölülről látott *Keresztrefeszítése* — az elidegenítő hatást „sokkolásra” használta.

Fontosabb most, hogy egy pillantást vessünk a felülnézeti képek legszélsőségebb esetének, a tiszta légifelvételnek a további sorsára.

Nadar kikötött léggömbön kb. 300 méteres magasságból fotózott. Teljesen függőleges felvételét nem ismerjük: meredeken ferde rálátást alkalmazott, de — éppen mivelhogy őrzi a régi perspektivikus kép nyomait — a fotó agresszív hatású volt, ellentmondva mindenféle klasszikus képkompozíciónak. A hagyományosan mindig a képsík közepe körül elhelyezkedő nézőpont most hol balra, hol jobbra tolódott, a legkülönfélébb helyzetekbe került, s mintegy belesüllyedt a földbe.

Triboulet vállalkozott léggömbön, nagyobb magasságban egy balszerencsés fotóexpedícióra 1897-ben: párizsi földreszállásakor a városi vámőrök minden tiltakozása ellenére kinyitották a kazettáit, hogy megnézzék, „mi van bennük”.

A nyolcvanas évek végén sikerült — Nadar fiának és több más fotósnek — teljesen vertikális felülnézeti képeket készíteni Párizsról. Ezen a kezdeti fokon a repülőgép és az I. világháború révén léptek túl a fotósok. Ekkor már (persze hadi felderítő céllal) 1800 méteres magasságból is készültek sikeres felvételek. Ez a magasság már elegendő volt ahhoz, hogy — legalábbis bizonyos domborzati formáknál — elérjék a következő fokot: a Föld „tárgyiatlanná” válását. Csak az iskolázott szemű kiértékelő tudta „értelmezni” a szaggatottan ható vonalakat, az enyhén relief-jellegű foltkép zödményeket, s egyéb struktúrákat. Az átlagos néző számára ezek „absztrakt” képek voltak, és nem sokban különböztek azoktól, amelyeket pár évvel korábban például Kandinszkij vagy a kubisták festettek.

Ezért nem jöhet szóba, hogy az utóbbi típusú légifelvételek közvetlen hatottak volna az absztrakt festészetre. Olyan érvekkel szolgáltak viszont a festészet kommentátorai és párthívei számára, amelyek máig elérik kívánt hatásukat: ha megteremtjük a szükséges távolságot önmagunk és a Föld felszíne között, a mai repülőutas előtt olyan „képek” tárulnak föl, melyek nem kevésbé valóságosak, mint az erdők és mezők látványa, s nem kevésbé izgalmasak, mint Berchtesgaden napfelkeltekor, avagy egy váza virág. Fogalmilag ugyan nem tudjuk megragadni, a szemléletben mégis élvezzük. Az a szemléleti tér, az a mi nézőpontunknak perspektivikusan alárendelődő képtér, melyben képeink ötszáz éven át helyet kaptak, ebből a sajátos nézetből már nem létezik. Elveszett — a tárgyakkal együtt.

Aaron Scharf: Művészet és fotográfia

Fotográfia mint képzőművészet: képzőművészet mint fotográfia

Fényképészeti kísérletek és „trükkök”

1888-ban lépett színre a Kodak fényképezőgép. „Ön csak lenyomja a gombot, a többi a mi dolgunk”: ez a mondat, a gyártók jelszava, a képzőművészetre nézve is jelentősnek bizonyult. Egy 1900-as becslés szerint a Párizsi Világkiállítás kapuján belépő száz ember közül 17 kézikamerával érkezett. A 300.000 látogatót számláló napokon tehát 51.000 fényképezőgép kattogott a kiállítás területén. A fotográfia ilyen demokratizálódása szükségképp fokozta a művészfotósok igyekezetét, hogy bebizonyítsák: a fényképezőgép éppúgy képes esztétikai értékű kép létrehozására, mint a festészet; hogy a fotográfiai eljárás is érzékeny minden „kezelésmódra”, és szinte valamennyi élő festészeti stílusnak kialakítható a fényképészeti megfelelője. Ezek a fotósok tehát hasonló helyzetben találták magukat, mint az éppen őmiattuk önigazolásra kényszerülő festők fél évszázaddal korábban, s ez a századvégi reakció-láncolat minden bizonnyal mélyreható befolyást gyakorolt a festészet időközben kialakult újabb irányzataira.

A purista fényképészek amellet kardoskodtak, hogy a médium igazi feladata a természeti látszatok egyszerű rögzítése. A fényképész művészi tevékenysége korlátozódjék a tárgy megválasztására, elrendezésére és más, feltűnésmentes, expozíció előtti és expozíciós technikákra. A retust, a különleges hatásokat és a sötétkamrában folytatott mesterkedést céljaikkal teljesen összeférhetetlennek tartották. Ellenlábasaik viszont olyan felfogást képviseltek, miszerint minden eszközt ki kell aknázni, ami csak növelheti a kész fénykép esztétikai jellegét.

Hogy a század végén számos új és nem ortodox módszert alakítottak ki (illetve: támasztottak fel), annak legfőbb oka, hogy a fotósok szerették volna, ha az ő művészetük is részesül a festészetnek és a rajznak kijáró megkülönböztető tiszteletből. Vakmerőségük semmiben sem maradt el a konvencionális tabukat semmibe vevő festőkétől, s ügyességben még túl is szárnyalták őket. Amikor egyes művészek torzítani kezdték a természet „sérthetetlen” képét, velük egyidőben fotósok is dolgoztak hasonló megfontolásokkal.

Louis Ducos du Hauron például olyan berendezést hozott létre társaival 1889-ben, amely az úgynevezett fotográfiai „transzformizmus” eszköze lett. Görbe tükrök módjára változtathatták vele a tárgyak fizikai tulajdonságait — esztétikai jellegüket fokozandó. A fotográfia *valóban* kárpótolhatott a természet bizonyos hibáiért. Du Hauron demonstrációs céllal készült példái persze túlzóak; bár a korábban ismert görbe tükrös trükkökre emlékeztetnek, készítésük indítéka teljesen komoly volt. E fotográfiai anamorfózishoz lencsék helyett a mozgatható rekeszek rendszerét használták. Ezzel a módszerrel a modell nemcsak nevetségessé és csúnyává tehető — jelentette ki du Hauron —, hanem

„tetszés szerint korrigálható és megszépíthető is. A fényképen tehát — pontosabban: egy olyan művész munkájában, aki nem sokat ad az esztétika szabályaira — a túlságosan szögletes arc például visszanyerheti harmonikus arányait a két rekesz hozzáértő elhelyezése révén, s ily módon a kép kecses és nemes lesz, még ha ugyanez az eredeti modellről nem is mondható el.”

A fotografiai „transzformizmus” azzal kecsegtetett, hogy könnyít a szorongatott fényképész életén, akinek modelljeit a gép lencséje eléggé másképp látta, mint a modellek önmagukat. Mégsem vált népszerűvé. Helyette a negatív retusálása — az emberek millióit boldogító képkorrigálás — uralkodott el.

Ahogy változott — körülbelül du Hauron transzformációs eljárásának bevezetése óta — a „fotografiai trükkök” megítélése, a szalon-időtöltésként üzött fotográfiát is új fényben kezdték látni. Korábban a művészi szórakozások alvilágába utalt módszerek és eredmények méltóak lettek a komoly művészek figyelmére, akik a posztimpresszionista művészet nagy fellendülése idején — talán kétségbeesésükben is — új kifejezési eszközök után kutattak. Körülbelül 1890-nel kezdődően számos könyv jelent meg a „fotografiai szórakozásokról”, melyek gyakran több kiadást is megértek. Ezekben — akárcsak a korabeli képes újságokban megjelent több írásban — a huszadik századi festészeti és fotografiai stílusok és témák meglepő megsejtéseire bukkanhatunk. A fény- és mágneses erőter-minták, a montázs és a kollázs, a szokatlan perspektivikus nézetek, az egymásra másolt és sokszoros képek későbbi jelentkezése valószínűleg sokat köszönhet ennek az akkoriban népszerű művészeti formának. Az egyik, Párizsban az 1890-es évek elején kiadott könyvet szerzője azzal ajánlotta mind a művészek, mind pedig a fényképészek figyelmébe, hogy meggyőződése szerint az ilyen szórakoztató tevékenység során is sokat meg lehet tudni a képi formáról.

A művészet mint játék gondolata — amelyet Kant, majd Schiller fejtett ki a 18. század végén és Konrad Lange dolgozott ki részletesen a 19. század fordulóján — fontos szemponttá vált a huszadik századi teoretikusok esztétikaiban. A de Stijlhez tartozó Theo van Doesburg úgy vélte, hogy igazán alkotó folyamatnak — amit *Gestaltung*nak avagy formálásnak nevezett — lényegi előfeltétele a kísérletezés szabadságából fakadó szellemi élvezet. A játékot „az alkotás első lépésének” tartotta. A film későbbi fejlődését jellegzetesen alakító, 1929-ben kiadott írásában, *A film mint tiszta formában* megjegyezte, hogy a többi médiumhoz hasonlóan most már a fotográfiának is (mint a filmnek) a tisztán kreatív kifejezés felé kell fordulnia, miután maga mögött hagyta a két korábbi fejlődési szakaszt: az utánzás, illetve a technikai eszközökkel való kísérletezés és manipuláció szakaszát.

A fotográfia története arról tanúskodik, hogy rendszeresen sor került igen meglepő kísérletekre annak érdekében, hogy az eljárás a művészi igényekkel szemben érzékenyebbé váljék. A kifejezőerő fokozása gyakran a médium természetes lehetőségeinek tudatos elfojtásához vezetett. Már az 1840-es években elhangzott az a javaslat, hogy a lencse tökéletességét hibás lencsék alkalmazásával ellensúlyozzák. A lencse és a lemez közé helyezett üveg, vagy más átlátszó anyag különböző, ún. „harmonikus hatások” elérésére szolgált. A változatos másolási és retustechnikák tovább tágitották a fotográfusok által szenvedélyesen igényelt szubjektivitás terepét. 1868-ban az *Illustrated Photographer* ismertette a durva rajzpapírra másolás módszerét, melynél elvesznek a részletek, s az eredmény inkább „szépia- vagy tusrajzokra, semmint fényképekre” hasonlít. Átlyukasztott korongot forgatva a modell előtt Mayall elérte, hogy a fotóportrék széle a ceruza- és szénvázlatokat utánozva kivilágosodott. Sarony fotó-író eljárása — melyet az *Art Journal* 1871-ben ismertetett — a fotografikus hűséget a művészi kézjegy személyességével egyesítette, amikor besatírozott hátlapra helyezte az áttetsző pozitívot. Az egykorú leírások szerint a hatás „teljesen megtévesztő a mű létrejötté tekintetében; még a művészeket is annyira félrevezeti, hogy azt, amit látnak, egy miniatűrfestő ügyességének tulajdonítják”.

Az 1890-es években a művészeti folyóiratok a fényképészetiekénél nem kisebb terjedelmet szenteltek a művészi fotográfia módszereinek. Részletező tanulmányok bizonyították — *A művészet*

megszületése a fotográfiában, Az eltüntetés és módosítás módszerei a festői fotográfiában, s más, hasonló címekkel —, milyen széles formaskála nyílt meg a fényképezés előtt. Különböző technikákról volt szó, mint például du Haumonté, vagy az árnyalás technikája, a sprayk használata, a festékpisztolyok (air-brush); vagy arról, hogy hogyan mosható le a pigmentált fényérzékeny zselatin.

Az ezidőtájt felbukkant festékpisztoly technikailag éppoly hasznos volt, mint amilyen jelentőségteljes szimbolikus értelemben. Főleg a fotóretusnál, valamint a kiegészítő formák és a háttér hozzáadásához használták. A következőket fotográfikus benyomáshoz szükséges finom tónusfokozatokat lehetett vele létrehozni. Ez a szerszám különösen kapóra jött a művészeknek, főleg a fényképezőgéppel versengve dolgozó grafikusoknak. A „pneumatikus ceruza” — amint akkoriban nevezték — egyesek szemében a végső fegyvert jelentette a fényképezéssel szemben, a tónusgazdagságban elsőbbségért vívott küzdelemben: ez egyben a lineáris stílus végérvényes elvetése és a fotográfikus forma előtt kapituláció is volt.

De Man Ray, Moholy-Nagy és a többi, a Bauhaushoz kapcsolódó művész számára később új és pozitív értéket testesített meg. A nonfiguratív formáknak a fotókra jellemző személytelen tónusfinomsággal való megjeleníthetősége életfontosságúvá lett a gépi esztétika kifejezésében, a művészi egyéniség megtagadásában, sőt a művészet konvencionális eszméjének száműzésében is.

Művészi fotográfia

A. H. Wall 1896-ban írott kritikájában felsorolta, a fotográfiában a múlt század végén miféle felületeket alkalmaztak másfajta műalkotások szimulálására: „egy rossz fényképből sohasem lesz jó kép pusztán attól, hogy egyenletesen szemcsés felületre, durva rajzpapírra vagy olyan papírra másolják, amelyet nevetségesen szabályos, borzolt minta borít, avagy éppenséggel vásznat utánoz.”

A művészi kézjegy benyomását keltő eszközök közül talán a legforradalmibb a sokoldalú bikromátos guminyomás volt, amelynél a másolatot módosítani lehetett. A festett, fényérzékeny emulziókat voltaképpen ismerték már korábban is, de az 1890-es évek művészi fotográfiájának kedvező feltételei mintegy szavatolták ennek és más, félig elfelejtett eljárásoknak a feltámadását. A guminyomáshoz tetszőleges színeket lehet rávinni az emulzióra. A felületet bizonyos mértékig fel lehetett építeni vastag, egymásra kerülő rétegek segítségével. Szabadon használhattak akár ecsetet, akár valamilyen más eszközt, s a magának a képnek a kézműves munka benyomását kellett sugallnia. Korábban a fotográfia nem volt képes taktilis minőségek közvetítésére: arra hogy a nézőben a felület kézzelfoghatóságának az érzetét keltse. Ez most, ha nem is teljesen, de megoldódott. Ám még a bikromátos guminyomáshoz is gyakorlatilag lehetetlen sikeresen összehangolni a felület textúráit a különböző látható tárgyak formáival. Rouille Ladeveze 1894-ben állította ki guminyomatait Párizsban, majd Alfred Maskell és Robert Demachyval együtt Londonban is. Hatásuk szenzációs volt: „Nyomban világossá vált, hogy új hatalom került ezzel a kép munkásainak a kezébe. ... Első pillantásra olyan benyomást ébresztenek, mint egy mester akvarellje vagy krétarajza.”

A guminyomás módszeréről azt beszélték, szorosabb rokonságba hozta a fotográfiát a ceruza és az ecset művészetével, mint bármely elődje.

Robert de la Sizeranne 1899-ben megjelent könyve — *La Photographie est-elle un art?* — sok olyan fénykép reprodukcióját közli, amely alig különböztethető meg a litográfiától vagy a metszettől. Némelyikükön még lemeznymók is láthatók. Paul Bourgeois azt állította 1900-ban kiadott *Esthétique de la photographie*-jában, hogy az új anyagok — például a gumibikromát és a karbonvelur papír — segítségével a fotóművész személyessé teheti művét. A fotográfia már nem annyira automatikus manipuláció, mint korábban, s nemcsak a kéz, de a szellem munkája is beletárazik — írja Bourgeois. A

könyvében közölt fotók témája és stílusa teljesen követi az egykorú festészetet: zsáner- és tájképek, tengeri tájak, kosztümös történeti képek, egzotika és erotika, vadászjelenetek, állattanulmányok és persze *japonaiserie*-k. Ókori témák, mint Alma Tademánál, balett-táncosok és mosónők, mint Degas-nál, különleges időjárási hatások, domboldalon legelésző tehenek és rusztikus tisztásokon szökdécselő nimfák. Alig akad olyan, a festészetből ismert téma, amely kimaradt volna a festői fényképészetnek ebből a *fin-de-siècle* gyűjteményéből; s ezek a témák széleskörű népszerűségnek örvendtek.

Ugyanazok a törvények érvényesek a fotográfusokra is — írta Henry Peach Robinson az 1890-es években —, mint a festőkre. A fotográfia ugyanúgy ki tudja fejezni magát portréban, tájképben és zsánerképben, mint a festészet. Bár elismerte, hogy vannak a képzeletnek olyan régiói, amelyekbe a fényképészet már nem röpködhet föl — vagyis ezek a szférák többet ígérnek a festészetnek —, ez a médium sincs poézis híján. Szerinte az abszolút realizmus soha nem járt egyetlen művészetben sem sikerrel, és a fotósoknak is jobban kell hangsúlyozniuk képeiken az Eszményt. Robinson azt tanácsolta, hogy ugyanazokat a falusi és tengerparti jeleneteket örökössék meg a fényképészek, amelyek a Királyi Akadémia festészeti kiállításain láthatók. Az Akadémia katalógusai tele vannak ötletekkel. Merészen megjövendölte egy olyan kor eljövételét is, amikor a fotográfia sikeresen dolgozza majd fel Holl és Israels hangulatos témáit.

A fotográfia rangjára vonatkozó kijelentések a *Photograms of the Year* 1899-es kiadásában túlságosan elbizakodottak ugyan, de jól jelzik azt a céltudatosságot, amellyel a fotósok a század végén magukhoz ragadták a leíró művészet szerepét. Azt állították például, hogy miután a tájfestők egyszerű másolókká lettek, a tájfotósok vezethetik őket vissza a nemesebb célokhoz: „Válogatás — mindig válogatás — legyen tehát a fényképész jelszava. ... A képkészítés inkább a cél. ... Jobb tanácsot nem adhatnánk a fotográfusnak, mint hogy olyan művészek munkáinak a tanulmányozására buzdítsuk, mint Corot vagy Millet, és nagy előképük, Constable... Talán merészen hangzik, de korunkban valószínűleg több fotóst, mint festőt hat át a Természet szépségének igaz és ösztönös tisztelete. A közönséges festő, akinek tájszemlélete a földmérőének közeli rokona, bevallja szégyenkezését, amikor egy fotográfiai Szalonban kiakasztott pásztorjelenettel kerül szembe. A fényképezőgép munkája tehát nem megy egészen veszendőbe, ha magasabb dolgok felé „ösztökéli” a topográfikus festőt. ... A fényképész fejleszteni tudja a látás ritka tehetségét, s ez kétségbevonhatatlanul a művészek soraiba emeli.”

Ez a szemlélet akkor kezdett átalakulni, amikor az 1902-ben „Fotó-szecesszió” néven csoportba tömörült fényképészek rendíthetetlenül támogatni kezdték minden új festészeti és szobrászati stílust, ami századunk első évtizedében jelentkezett. Ez az Alfred Stieglitz vezette csoport fotósok, festők és szobrászok mindmáig legszerencsésebb konkordátumát képviseli. Híres galériájukat, a 291-et 1905-ben nyitották meg New York Cityben, a Fifth Avenue 291-ben, ahol a legjobb kortárs fotósok művei mellett Rodin, Matisse, Toulouse-Lautrec, Henri Rousseau, Cézanne, Picasso és Picabia szobrai, képei, rajzait is bemutatták. Az afrikai szobrászat első kiállításai közül nem egynek a megrendezésére a 291-ben került sor. A „Fotó-szecesszió” adta ki 1903-tól 1917-ig a *Camera Work*-öt is, amelynek kétségkívül a legnagyobb hatása volt a képzőművészettel és fotográfiával egyaránt foglalkozó folyóiratok sorában. Szerzői közé tartozott Gertrude Stein, Maurice Maeterlinck, G. B. Shaw és H. G. Wells is. Hogy milyen érzésekkel gondolkodtak a fotográfia mint művészet értékéről, lemérhető azon, hogy reagált Shaw — a főleg Aubrey Beardsleyről készített portréjáról nevezetes — Frederick Evans fényképeire: „Hatása akkoriban sokkal nagyobb volt annál, mint amilyent ma egyáltalán kiválthat; mert annakidején alig tették föl komolyan azt a kérdést, képzőművészet-e a fotográfia. ... Evans ezt egy csapásra eldöntötte egyszerűen azzal, hogy átnyújtotta nekem egyik platinanyomású képét.”

Maeterlinck a fotográfia győzelmét a művészet új horizontjainak feltárulásaként fogta fel: „Már sok

éve annak, hogy a nap feltárta előttünk azt a képességét, hogy gyorsabban és pontosabban ábrázolja a tárgyakat és a lényeket, mint a ceruza vagy az irón. Úgy tűnt, hogy csak a maga módján és a saját tetszése szerint dolgozik. Eleinte az ember nem tehetett többet, minthogy tartósítsa azt, amit a személytelen és részvétlen fény rögzített. Még nem volt szabad ezt saját gondolatával átítatnia. De úgy látszik, mára a gondolatnak sikerült már felfedeznie egy rést, melyen keresztül behatolhat e névtelen erő misztériumába, meghódíthatja, leigázhathatja, áttelekesítheti és olyan dolgok kimondására kényszerítheti, amilyenek még nem hangzottak el a *chiaroscuro*, a báj, a szépség és az igazság egész birodalmában.”

Azok a művészek és kritikusok, akiknek saját művei, vagy az általuk támogatott művek a legkevésbé sem hasonlítottak a fotográfiához, igen nagylelkű engedményeket tettek a művészi fényképezésnek. Az ellenséges érzület abban a táborban bontakozott ki, amely nem volt hajlandó átengedni a fotónak a leíró képi megjelenítés terepét. „A jelenkori realizmusnak talán a legnagyobb ellensége a fényképezés folytonos növekedése” — figyelmeztetett a *Nineteenth Century* egyik szerzője. A naturalizmus peremvidékén dolgozó művészek gyakran jóindulattal viseltettek a fotográfia iránt, különös fenntartásaik voltak viszont az olyan fényképekkel szembe, amelyeket addig adjusz táltak, amíg úgy nem néztek ki, mint a ceruzával vagy ecsettel készült képek. Persze nehezen dönthető el, hogy a fotográfia ügyéért való aggodalom, önvédelem, vagy akár mindkettő szól-e belőlük. Joseph Pennel például 1897-ben arról panaszkodott, hogy „a fényképeket úgy megdolgozni, hogy rajzoknak vagy festményeknek lássanak — csalás. ... A művészek egyetlen sérelme a fényképészekkel szemben az, hogy mindent lealacsonyítanak és olcsóvá tesznek, még saját, kitűnő munkájukat is, amikor ahhoz ragaszkodnak, hogy ők is művészek.”

1908-ban a *Camera Work* kitűnő művészekkel és kritikusokkal készített interjúk sorozatát jelentette meg. Valamennyiüknek megmutatták Steichen, Demachy, Puyo és mások képeit, majd arra kérték őket, fejtsék ki a véleményüket ezekről. Mindnyájan kedvezően, egyesek pedig lelkesen nyilatkoztak, s általában alig volt ellenvetésük azzal szemben, hogy e képeket műalkotásoknak minősítsék. De a szokások fenntartások itt is elhangzottak. Rodin például kijelentette: „Úgy vélem, hogy a fotográfia műalkotásokat teremthet. ... Steichent nagyon nagy művésznek tartom. ... Nem tudom, hogy Steichen milyen mértékben értelmet, és semmi bajt nem látok ebben; semmiféle fontosságot nem tulajdonítok annak, milyen eszközökkel éri el eredményeit..., amelyeknek azonban mindig egyértelműen fényképeknek kell lenniük.”

Matisse pedig, óvatosan fogalmazva, kijelentette: „Ha jó ízlésű ember űzi, a fénykép művészetként hat... (de) A fényképező oly kevéssé avatkozzék be..., amennyire csak lehet, hogy ne... vesszen el az az objektív báj, amellyel a tárgy természetszerűen rendelkezik... A fotográfia rögzítsen és nyújtson do kumentumokat nekünk.”

Fotografikus művészet

Ami a század végén a párizsi Szalon és a Royal Academy évi kiállításain ezrével lógó képeket illeti, ha bárki végignézi az őket reprodukáló katalógusokat és folyóiratokat, nem tagadhatja, milyen óriási bennük a fotográfia hatása. A régebbi kritikusok félelmei nem voltak alaptalanok. Sok kép fekete-fehér reprodukciója semmiben sem különbözik egy fényképtől. Többségük azonban — bár felismerhetően festmény — formáját tekintve nagymértékben fotografikus. Úgy tűnik, viszonylag kevés képet gondoltak el anélkül, hogy ne lett volna fénykép a kezükben vagy lelki szemeik előtt.

Az egyik kortárs megfigyelő elégséges indokkal nevezte a francia festőiskolát a század végén „elkorcsosultnak”. Szerinte csak „színes fényképeket hoz létre minden báj, pátosz, áhítat, elevenség és invenció nélkül.” A festmények „olyan csúnyák, durvák, fotografikusak és kellemetlenek,

amilyenné csak egy vászon és a jellegtelen festés teheti őket.” E kritikus véleményének alátámasztására olyan műveket hozhatunk fel példaként, mint például Jean Béraud és Edmond Grandjean a párizsi életről készült annyira fotografikus jellegű festményei, hogy még az is joggal feltételezhető: közvetlenül fényképekre ráfestve készültek. E művek a köznapi események tükrének mutatkozó, ártalmatlan illusztrációk, amelyeken a mesterségbeli ügyesség teljesen háttérbe szorítja a képzelőerőt. Sem nem festmény, sem nem fotó hibridek, mégis kevésbé valóságosan hatnak, mint az impresszionisták festőibb, de homogénebb témái.

Az 1899-es párizsi Szalonban Jan van Beers, Camille Bellanger, Benner és Bouguereau vásznai festett fotográfiai képek voltak. Reprodukcióban látva az ember fotográfiának vélné Chocarne-Moreau kéményseprőit és részeg bohócait, vagy Buland paraszti körmeneteit. Gérome fayumi figurái tág környezetben kapnak ugyan helyet, de félreismerhetetlenül fotókon alapulnak. Courtois és Aublet szubklasszikus témái a századvég fotografikus élőképeit idézik. Aublet-nak a közeledő hattyú elől hátráló Lédája akár a Bois de Boulogne-ban készített felvétel is lehetne, feltéve hogy sikerül olyan pillanatot kifogni, amikor senki sem néz oda.

Az 1900-as Szalon sem volt másmilyen. S hozzátehetjük, hogy a kiállított szobrok éppoly fotografikusak voltak, mint a festmények. A szentimentális és erotikus témák a szokásos arányban szerepeltek: anyaság- és gyermekjelenetek, szaharinos történelmi anekdoták, tragédiák az ebédlőasztal mellett és bohóságok a szalonban, zsánertémák minden lehetséges korból; fotografikus aktok hínárgyűjtés közben, folyók partján kószálva, játékosan birkózva a virágokon, avagy amint épp fölteszik a tűzre az *Ebédet* egy kairói háremben. Még a kitalált témákat is úgy festették meg többnyire, mintha a művész szemtanúja lett volna; illetve pontosabban: mintha fényképezőgéppel rögzítette volna a látványt. Hollywood túláradó fantáziájának egyenes ági ősei az akkortájt népszerű témák: a rabszolgavásárok és a romantikus múlt hosszú lére eresztett taglalása.

Francois Jourdainnek a múlt század utolsó negyede franciaországi hivatalos művészetéről írott könyve *A nagy művészet húsz éve avagy niaiserie-lecke* illő címet viseli. Illusztrációi Baudelaire legsötétebb félelmeit is igazolják: témától függetlenül a fényképezőgép mindenre kiterjedő befolyásának ékesszóló tanúbizonyságai. A Jourdain válogatta művek — akár a Grande Armée-ről, akár izgalmas *flagrant délits*-ről, ókori eseményekről avagy házi megpróbáltatásokról és csapásokról szólnak, akár vallási vagy erkölcsi, akár pedig történelmi jellegűek — mind egyértelműen a tematika és a művészi megoldások széleskörű banalitását bizonyítják, ami annak a következménye, hogy a festők, képzelőerejüket feladva, alávetették magukat a fotográfia uralmának. Egy idevágó cikk alapján (mely a *Studio* legelső számainak egyikében, 1893 júniusában látott napvilágot *A fényképezőgép — a művészet barátja avagy ellensége?* címmel) fölmérhető, milyen mérvű volt a fotónak a festészetre gyakorolt hatása. A szerkesztő szerint a kérdés nagyon nehezen dönthető el s az 1893-as év művészetén végigtekintve a legkülönbébb nézetekkel kell számolni. Szerinte ez a „mechanikus művész megölte a miniatűrfestőt, száműzte a kisebb portréfestőket, elavulttá tette a fametszőt”. Úgy felkavarta a művészeteket, mint ahogyan a gőzgép borította fel annak idején a hajók és kocsik régi rendszerét. A fényképezőgép a művész felszerelésének többé-kevésbé elismert tartozékává lépett elő. De valójában módosította-e a fotográfia a művész természetszemléletét? Hatott-e és hogyan az emberek szemére a fényképezőgép nyújtotta látvány? A saját kérdéseire a következőképp válaszol: „Lehetetlen tagadnunk, hogy sok modern festészeti iskola úgy nézi a természetet, ahogyan azt a fényképezőgép láttatja. A figurális vagy a tájképek akadémikus kompozícióját jelenleg az a többé-kevésbé esetleges elrendezés szorítja ki, amely a Kodak-pillanatfelvételek látszólag nemtörődöm csoportozatait kedveli.”

Az angol festészetre erősen ható Bastien-Lepage iskolája is a fényképezőgép hatása alá került. Az ilyen festmények azonban — figyelmeztet a szerző — csak természetes színekkel megelőlegezett fényképek. Emlékeztet van Beer *La Sylphide*-jére, amelynek bírálói azzal vádolták a művészt, hogy

képe egy fénykép átfestésével keletkezett; a vita ezután perbe torkollott. William Logsdail *Bank* című festménye olyannyira fotografikus volt, hogy nyugodtan lehetett szólni a gép hatásáról anélkül, hogy egyben burkoltan fényképezőgép-használattal vádolták volna a művészt. A cikkíró megállapítja, hogy az állatábrázolások pontosabbak lettek, a közkézen forgó nyomatok pedig elvetik a színek használatát, és a fekete-fehér megoldásokat kedvelik. Mindez abból a közhiedelemből táplálkozó ízlésnek a diadalát jelenti, miszerint „a nap nem hazudhat”. Meissonier és a holland iskola műveit a gondosan megfigyelt részletek miatt vásárolják: „A tömegek ma a statisztikát, a méréseket és a textúrát jobban becsülik, mint az elvont szépséget, a színharmóniákat, vagy a dekoratív kompozíciót” — folytatja a szerző, minden bizonnyal a *Studio* által nyíltan kivételezett Art Nouveau stílusra gondolva.

A „barát vagy ellenség” kérdéssel kapcsolatban számos jelentős angol író és művész véleményét gyűjtötték össze. A kérdésre sok és sokféle válasz érkezett, amelyek a művészet és a fotográfia több mint ötven éves, nyugtalan együttélésének érdekes dokumentumai. Alma-Tadema, Millais és Brett szerint a fotográfia jótékonyan hatott a képzőművészetre. Miután Alma-Tadema meg volt győződve arról, hogy a gép nagyonis egészséges és hasznos hatású, nagylelkűen arra következtetett, hogy az „a festők számára rendkívül hasznos”. Hasonlóképp nyilatkozott Millais is: „A fotográfia kétségtelenül jótékony hatású és gyakran értékes a művész számára.” Brett abban hitt, hogy „a fotográfia óriási szerepet fog játszani az emberiségnek az őszinteség szokására való nevelésében.”

Másrészt Pennell úgy vélte, hogy a fotográfiai kép hamis, sőt kárt okoz a hatása alá kerülő festőknek. A *Studionak* írott válaszában — tévesen — tagadta, hogy a fotónak bármiféle befolyása lett volna a „modern” iskola művészeire. „Nem hiszem — jelentette ki —, hogy a fotográfia egyáltalán hatott a modern művészetre, vagyis az olyanok művészetére, mint Whistler, Degas, Chavannes, Rodin, Gilbert és Gaudeur”. Frith — a *Derby Day* és a *Paddington Station* festője — válaszában, érthetően, azt írta, hogy „a fotográfia nem tett jót a művészetnek, s bizonyos művészeti ágak képviselőinek — azaz a miniatűrfestőknek és a metszőknek olyannyira ártott, hogy az utóbbit — a fotografvérrel — majdnem tönkretette; a miniatűröket utánzó, színezett nyomatokkal pedig végzetes csapást mért e szép művészetre.”

Bár W. B. Richmond akadémiai művész hangot adott annak a félelmének, hogy a fotográfia „a művészet elpusztítójává” válhat, hatékony ellenszert ő sem javasolhatott: „Nem hiszem, hogy akad Európában művész, aki tagadná a fényképezés értékét. Ugyanakkor egyesek azt mondhatnák, hogy a modern képiállítások a fotográfiával való visszaélésről tanúskodnak. ... Azt hallottam, hogy a Kodak vette át a (művészi) vázlatkönyv szerepét... A fotográfia művészet sohasem lehet, de értékes segítőtárs igen.”

Lord Leighton, a Royal Academy elnöke szerint a dolog egyszerűen úgy áll, hogy „a fotográfia nagy hasznára vagy kárára lehet a művésznak attól függően, hogy intelligenciával és megfontoltan használja-e vagy sem.” Walter Crane, William Yeames akadémiai művész és mások a fotográfiai tanulmányok felhasználása mellett foglaltak állást. Nem csoda tehát, hogy John Swan így írt: „a modern képiállításokon látható képek felét... fotográfiai fejleménynek tartom”. Walter Sickert, aki ugyanennek a számnak egy másik részében azt állította, hogy „amilyen mértékben dolgozik fényképek után egy festő vagy rajzoló, annyira apasztja el megfigyelő és kifejező erejét” — furcsa módon még ebben az évben olyan arcképet állított ki a New English Art Clubban (valószínűleg *Mr. Bradlaugh portréját*), mely a katalógusban szereplő leírás szerint „fénykép után készült”; és az elkövetkező években is nagymértékben támaszkodott fotográfiai anyagra. A *Studio* kérdésére adott válaszában a lehetetlen kívánta, amikor kijelentette: „Jó volna, ha azt a tényt, hogy egy festmény fényképről vagy fényképre készült, mindig feltűntetnék a katalógusok.” A Slade Schoolban tanító Frederick Brown professzor, szintén az impresszionista orientációjú New English Art Club tagja, Pennellhez hasonlóan úgy vélte, hogy „korunk legjobb művészetére a fotográfia egyáltalán nem hatott, bár nagyon sok festőre volt befolyással.”

A pro és kontra érveket fűszerezhetette volna a több évtizedes tapasztalat. Azonban a legtöbb megkérdozett művész fantáziaszegény véleménye lényegében nem különbözött attól, amit 1839-ben a fotográfia megszületésekor lehetett hallani. Csak a szimbolisták és a többi posztimpresszionista által képviselt általános elvvel egyetértő művészek és írók tanúsíthatták volna — miszerint a művészet valami sokkal mélyebben is jelent, mint pusztá utánczást —, hogy a fotográfiai képpel vívott félvszázados küzdelemben új és fontos értelmezés született. A *Studionak* válaszoló művészek közül egyetlenegy sem érzékeltette ezt. Válaszukban nyoma sem volt a Franciaországból már ismert szélsőségesebb álláspontoknak. Nem fogták föl, vagy nem akarták fölfogni, a fotográfia jelentőségét a művészeti antinaturalizmus ügyének előbbrevitelében.

Igazán sok példa hozható fel arra, milyen gyászos volt a művészet állapota ennek az eseménydús évszázadnak az utolsó évtizedében. Talán elegendő lesz, ha csupán néhányat említünk. A *Lady's Pictorial* az Akadémiával foglalkozó számának egyik cikkét előkészítendő valamennyi nőnek írt, aki az 1894-es Royal Academy kiállításon festménnyel szerepelt, s a képükhöz készített vázlataikat kérte. A szerkesztők nagy megdöbbenésére számos esetben vázlatok helyett olyan fényképfelvételek érkeztek, amelyek gyakorlatilag nem különböztek a festményektől.

A francia impresszionisták barátja és szószólója, George Moore, az író, *Modern festészet* (1898) című könyvének egyik fejezetét a fotográfia és a művészet viszonya nehéz, de fontos kérdésének szentelte. A japán művészet megismerése minden bizonnyal hatott a színérzékünkre — írta —, „vajon valószínűtlen-e akkor az, hogy a fotográfia feltalálása módosította, ha ugyan nem változtatta határozottan meg azt, ahogyan a külvilágot általában észleljük?”

Moore helytelenítette az olyan kortárs festők gondolkodásmódját, akik a könnyebbség kedvéért túlságosan is támaszkodnak a fényképezőgépre. Merészen fel is sorolt néhány ilyen gyalró, „elismert művészt”: Edward Gregory, Charles Bartlett, Sir Hubert Herkomer akadémiai festő, és Mortimer Menpes festményei egyre gyengébbek — panaszolta Moore —, mert e festők túlságosan belemerültek a fotókba. Sőt, odáig elment, hogy feltételezte: Herkomer a portré-modelljeit először ráfényképezte a vászonra, és úgy festette meg. Annyi valószínűleg igaz, hogy Herkomer több megrendelésre készült portré legalábbis fotóról másolt. Köztudott, hogy 1898-ban például — a *Modern festészet* megjelenésének évében — fényképeket használt fel Herbert Spencer filozófusról festett arcképéhez. Érdemes felidéznünk ennek a művésznek a gondolatait arról, hogyan hatott a fényképezőgép a portréfestészetre: „A fényképezőgép egyetemes használata — írta — a közönséget a hasonlóság kritikusabb megítélésére szoktatta. Azaz a fotográfia hasonmáslátásra nevelte, melynek eredményeképpen az arcképfestőnek ma sokkal erősebb kritikával kell számolnia a hasonlóság tekintetében, mint a régebbi korok festőinek.” Moore végül Menpest említette a legkiáltóbb példaként arra, hogyan él vissza egy festő a fényképekkel; s valószínűleg nem túlzott, amikor azt állította, hogy ez a művész már alig rajzol természet után.

Túl a fényképezésen

Posztimpresszionista reakciók

Az a felfogás, miszerint a művészet inkább képzelőerő, semmint optika kérdése, a 19. század folyamán szinte egyáltalán nem jutott szóhoz. Feltámadt viszont a fotó és a művészet körül dúló vitákban, s a század utolsó negyedében már hittétellé emelkedett. Valamennyi posztimpresszionista stílus minden erejével, határozottan elutasított a fényképezőgépen át szemlélt anyagi világot. Sok

irodalmi és képzőművészeti kör sújtotta féktelen megvetésével a mechanisztikusan és fantázia híján rögzített jelenkori életet, amit amúgyis eléggé lenézett. A művészeti és irodalmi fotografikus realizmus közönségességének elutasítása is közrejátszott abban, hogy tudatosan tiltották az objektív ábrázolást, és a szubjektivitás érvényesítését követelték. A művit és a természetellenest dicsőítették. A művészetben a személyességet, az intuíciót és a valóság elvontabb felfogását tekintették alapvetőnek. A lencse korlátainak átszakítása követelménnyé lett.

Persze nem a fotográfia volt az egyetlen erő, ami ezt a reakciót kiváltotta, mégis szimbólummá vált, mint annak a tudatállapotnak a leginkább látható és kézzelfogható kifejeződése, amely olyannyira taszította a kor lázadó szellemeit. Amint a művész szakítani próbált közvetlen elődei hagyományával — ami gyakorta a jóval korábbi elődök műveinek agresszív felmutatásával párosult —, amint kijelentette, hogy a látható világ a láthatatlant kell szolgálja, olyan határtalan tudati birodalomba lépett át, melynek témáiról úgy vélte, hogy azokat egyetlen fotós sem fedezheti fel és egyetlen fényképezőgép sem rögzítheti.

A kiigazítások végtelen katalógusát állíthatnánk össze, melyek mind a művészeti újjászületés új szelleméről tanúskodnának.

„Az utánzó sajnálatos teremtmény — írta Whistler 1878-ban —. Ha művész volna az, aki csak a fát, vagy a virágot, vagy azt a felületet festi, amelyet maga előtt lát, a fényképész volna a művészek királya. A művésznek ezen túl kell lépnie: többet kell felvinnie a vászonra — ha portrét fest—, mint a modell aznapi arcát; vagyis az embert is le kell festenie, nemcsak a vonásait. A színösszeállításban a virágot csak kulcsnak, de nem mintaképnek kell tekintenie.”

A szimbolista költők és művészek kivétel nélkül utálták a fotografikus képet. Az 1889-es Szalonról írva Félix Fénéon bírálta a fotografikus részletezést kedvelő festőket, akik „cinikusan” festményeknek nevezett fotográfiákat hoznak létre. Barátja, Edouard Dujardin 1888-ban a szimbolista művészetet méltatva azt állította, hogy a természet ábrázolása „hiú ábránd”. A festészet célja az érzetek kifejezése, melyeknek észlelése a dolgoknak nem a külső megjelenéséhez, hanem lényegéhez, benső jellegéhez kötődik. Síkra szállt a primitív és a japán művészet értéke mellett, amit kétségkívül a fotografikus realizmustól való borzadása is táplált. Miért kéne visszaadni „ezer meg ezer jelentéktelen részletet, amit a szem érzékel? A lényegi vonást kell kiemelni és újrateremteni — vagy még inkább: megalkotni. Már egy körvonal is elégséges lehet egy arc megjelenítéséhez. A festő fütyül a fotósra és nekilát, hogy a lehető legkevesebb, ám jellegzetes vonallal és színnel elkapja a kiválasztott tárgy benső valóságát, lényegét. A primitív és a folklór-művészet ennél fogva szimbolikus. ... S a japán művészet szintén.”

Egy másik szimbolista író G. Albert Aurier — Émile Bernard, Van Gogh és Gauguin barátja — is azt írta: „A köznapi anekdoták rövidlátó rögzítése, a kulcslyukon át látott természet ostoba utánzása, az egyenes megfigyelés, az illuzionizmus, a dagerrotípiához fogható hűség és banalitás sem elégíti ki a nevére méltó festőt vagy szobrászt.”

Odilon Redon kétségbe vonta azt a közhiedelmet, miszerint a fénykép az igazság közvetítője. Szerinte a művész sokkal mélyebb igazságot hozhat felszínre a természetből, mint fotográfia, amely csupán a csupasz tényeket rögzíti, és amelyből hiányzik az elevenség: „Az igyekezet — vagy talán ostobaság —, a siker vagy a meggazdagodás lázas vagy zabolátlan szenvedélye megrontotta a művészt, elkorcsosította a szépség iránti fogékonyságát is. Fényképeket használ közvetlenül és szégyenletesen, hogy eljusson az igazsághoz. Jóhiszeműen, avagy sem, azt hiszi, hogy az eredmény akkor kielégítő, ha éppen csak annyit nyújt, mint a nyers anyag vak véletlenszerűsége. A fotó csak élettelenséget közvetít. A természeti élményben közvetlenül adott érzelem mindig olyan minőségű igazsággal jár, mely egészen másképp hiteles, s melyet csak a természet igazol. A másik (a tényszerű igazság) veszélyes igazság.”

Akárcsak szimbolista barátai, 1888-ban Gauguin is határozottan tiltakozott az illuzionisztikus festészet ellen. Az új és képzeletgazdagabb — „impresszionizmusnak” nevezett — festészetben a kamera-kép ellenszerét, a művészet megifjodását látta: „Az impresszionizmust egészen új útnak tartom, mely szükségképpen eltér mindattól, ami mechanikus, pl. a fotográfiától.” Szerinte ez a folyamat ártott a művészetnek: „Bejöttek a gépek és eltávozott a művészet... Távolról sem gondolnám azt, hogy a fotográfia számunkra kedvező lehet.” 1891-ben Aurier is azt írta, hogy Gauguin az első közt ismerte fel „a realizmusnak és a fotografikus személytelenség kicsinyes dolgainak a hiábavalóságát, ami annyi mai festőt visz tévútra. S megpróbálta — az erre a forradalomra oly kevésbé felkészült — társadalmunkban újrateremteni az igazi művészetet, az eszmék újjászületésének, az élő szimbólumoknak a művészetét, a Giottók, Angelicók, Mantegnák és Leonardók művészetét.”

1889-90-ben, amikor a Párizs melletti Saint-Cloud-ban lakott, a fiatal Edvard Munch radikálisan új művészeti programot tűzött maga elé. Kétségtelenül Gauguin és a szimbolista eszmék hatása alatt, és annak tudatában, hogy valami olyat alkot, ami messze túlmegy a fényképezőgép lehetőségein, kijelentette: „Mindaddig nem félek a fotográfiától, amíg nem használható a mennyben és a pokolban. Előbb-utóbb véget kell vetni ennek a — kötögető nőket és olvasó férfiakat ábrázoló — festészetnek. Olyan embereket fogok festeni, akik lélegzenek, éreznek, szeretnek és szenvednek. Az emberek meg fogják érteni ennek a szentségét és leveszik majd előtte a kalapjukat, úgy mint a templomban.”

Vincent van Gogh így írt az „új útról” Theónak (valószínűleg 1888 nyarán): „merészen el kell túlozni a színek kiváltotta hatásokat, akár harmonikusak, akár nem. Ugyanez áll a rajzra is — a pontos rajz, a pontos színezés talán nem is lényeges cél, mert ha egyáltalán el is kaphatnánk a valóság tükörképét, színeivel, mindennel együtt, az egyáltalán nem lenne kép, ahogyan a fotó sem az.”

S egy másik, fivéréhez írott levelében (kb. 1889 szeptemberében) Vincent arról írt, milyen fontos az, hogy a festményben érzés és egyéniség legyen, és hogy elkerülje a fotografikus kép kietlen szavahihetőségét: „Ahol ezek a vonalak közeli és szándékosak, kép kezd kibontakozni, még ha túlzó is. Ilyesmit érez Gauguin és Bernard is; egyáltalán nem érdekli őket egy fa helyes alakja, de ahhoz ragaszkodnak, hogy derüljön ki, ez az alak kerek-e vagy szögletes — s őszintén szólva igazuk van, és kétségbe ejti őket egyesek fotografikus, üres tökéletessége.”

Paul Signac 1899-ben azt írta, hogy az üres vászon előtt álló festő gondolatainak arra kell irányulniuk, milyen ívek és arabeszkok tagolják, és milyen színek és tónusok borítsák a kép felületét. „Valóban ritkán fordul elő ilyesmi olyan korban, mikor a képek zöme vagy olyan, mint egy pillanatfelvétel, vagy pedig hiábavaló illusztráció.”

Maurice Denis többször is hivatkozott 1890-es írásaiban a fotográfiára, s annak a művészettel való kapcsolatára. Visszatekintve, bírálta egyik régi rajztanárát, aki a diákjait fényképek másolására buzdította. Denis szerint Gauguin szabadította meg őket azoktól „a béklyóktól, melyekbe a másolás gondolata kötötte festői ösztöneiket”. A fekete bárány az az „akadémikus naturalizmus” volt Denis szemében, melyet a „fotografikus naturalizmussal” azonosított. Ez ellen lázad sok kortársával együtt ő is. Cinikus megjegyzése szerint az effajta művészetet „általában a tudomány és a demokrácia korához méltónak tartották”. Visszaemlékezésében írta 1909-ben: „A művészet már nem egyszerűen vizuális érzékelésünk tükre, nem a természet — akármilyen kifinomult — fényképe. Hanem szellemünk teremtménye, melynek a természet csak kiindulópont. Gauguin úgy mondta ezt: ahelyett, hogy a szem körül dolgoznánk, a gondolat rejtélyes középpontjára figyelünk. Így vált a Képzelet — ahogyan egykor Baudelaire kívánta — a Képességek Királynőjévé.”

Az utánzás zsarnokságától való megszabadulás hangos követelése visszhangzott még a 20. században is. 1914-ben két fontos londoni impresszionista kiállítás nyomán Clive Bell az úgynevezett „jelentő formáról” írva úgy vélte, hogy a fotográfia sokban átvette a „leíró festészet” korábbi szerepét.

Frith *Paddington Station*jéhez hasonló jelenetek mechanikus eszközökkel is megjeleníthetők. „Ezért be kell látnunk, hogy a Frith-féle hagyományt követő képek feleslegessé váltak; csak vesztegetik az olyan jóemberek idejét, akik nagyobb haszonnal tevékenykedhetnének valamilyen jótékonyabb munkában.” Bell már a második Posztimpresszionista kiállítás (London, 1912–13) angol csoportjának katalógus-előszavában is így írt: „A plasztikus művészeti alkotástól azt várjuk, hogy közelebb álljon a zeneművekhez, mint a színes fotókhoz.” Bell jegyezte föl Derainnek Julia Margaret Cameron portréfotói láttán kimondott véleményét is: „A fényképezőgép tökéletessége rontott el mindent.” S 1905-ben Derainnek a következő — *fauve* korszakát felidéző — kijelentését jegyezték föl: „Talán a fotográfia kora hatott ránk és váltotta ki ellenérzésünket mindennel szemben, ami csak emlékeztetett az életről készített fényképlemezre. Dinamitrudakként kezeltük a színeket, amelyeket fel robbantottunk, hogy fény gyúljék. Kezdeti frissességében csodálatos volt az a gondolat, hogy minden túlelmelhető a valóságoson. Kísérletünkben az volt a nagy dolog, hogy minden utánczó vagy szokványos összefüggésből kiszabadította a festészetet. Közvetlenül a színeknek vágtunk neki.”

A *kubista festők* című, 1913-ban kiadott írásában Apollinaire kijelentette: „Minden Isten a saját képmására alkot, a festők is. Csak a fotográfusok gyártanak természetutánczatokat.” A kubista Albert Gleizes a fényképészetet tette felelőssé látásmódunk „szégyenletes elváltozásáért”. Ennélfogva úgy gondolta, hogy az új megoldásoknak szükségképpen a fotografikus kép ellenlábasaként kell érvényesülniük. „A fotográfia — panaszként — teljesen eltorzította a forma eszméjét, még a 13. század óta eleven leíró forma gondolatát is. A fényképészet diadala annyit jelent, hogy a látás funkciója mindinkább arra szűkül, amit a fizikai szem be tud fogadni.”

A futuristák is fontosnak tartották, hogy leszögezzék: amire festészetükben törekszenek, az ellentétben a fényképezőgép képvilágával s mindenképpen magasabbrendű annál, mert „a festő — a fotóssal ellentétben — nem korlátozza magát csak arra, amit az ablak négyszögletű keretén át lát, hanem azt is megjeleníti, amit az erkély minden oldalán lepillantva látna.” S az 1918-as szín-manifesztumukat író Balla első megállapítása is fotográfia és művészet viszonyáról szól: „Tekintettel a fotográfia és a mozi létezésére, senkit sem érdekelhet ma már az igazság képi ábrázolása.”

A német expresszionisták is meghagyták a fotográfiának a képi ábrázolás funkcióját a *Brücke* kiáltványában: „A fénykép ma átveszi a pontos ábrázolást. A festészet — felszabadulva ezalól — visszanyeri korábbi cselekvési szabadságát.” Vaszilij Kandinszkij pedig — 1912-ben megjelent A szellemiség a művészetben (*Über das Geistige in der Kunst*) című könyvében — először a tisztán absztrakt formák révén lehetővé vált benső gazdagodásról ír, majd így folytatja: „... másrészt nincs a művészetben anyagi forma. Anyagi tárgyat abszolút értelemben nem is lehet reprodukálni. Bármilyen is legyen, a művész a szemétől és a kezétől függ, melyek ebben az esetben talán művészibbek, mint a fotografikus célokhoz igazodó lelke. De az igazi művészek, akik nem elégedhetnek meg az anyagi tárgyak leltárával, olyan módon próbálják kifejezni a tárgyat, amelyet valaha „eszményítésnek”, később „stilizálásnak” hívtak, s amit a jövőben ismét valami másnak neveznek majd. Egy tárgy lemásolásának a lehetetlensége és művészeti céltalansága, az a vágy, hogy a tárgy önmagát fejezze ki, csak a kezdet, melyből a művész tovább lép, elhagyja az irodalmias színezetet a művészi, azaz képi célok érdekében.”

1920-ban André Breton — a dadáról és Max Ernstről szólva — véleménye kifejtését azzal kezdte, hogy „A fotográfia feltalálása halálos csapást mért a régi kifejezőmódokra a festészetben csakúgy, mint költészetben, melyben a 19. század végén jelentkező automatikus írás a gondolkodás hű fotográfiáját nyújtja. Miután egy vak eszköz szavatolta, hogy a művészek elérik kitűzött céljukat, arra törekedtek — nem minden vakmerőség nélkül —, hogy szakítsanak a látszatok utánzásával.”

Matisse még 1942-ben is olyannyira intuitív természetűnek jellemezte saját művészetét, hogy az teljesen megfoghatatlan a fényképezőgép hatékonysága számára. A „Miért fest Ön?” kérdésre így

válaszolt: „Hogy színekre és formára fordítsam le érzelmeimet, érzéseimet és érzékenységem reakcióit, s ez olyasvalami, amire nem képes sem a legtökéletesebb fényképezőgép, még a színes fotó sem, de a mozi sem.”

Az idézett — eredeti összefüggéseikből elkerülhetetlenül kiszakított — kijelentések látszólag negatív jellege nem homályosíthatja el más, éppennyire hatásos és egészen pozitív tényezők szerepét, melyek ugyancsak ebben az irányba mozdították a művészetet. A fotográfia bizonyos mértékig nem is a művészek, hanem az írók és a kritikusok, a művészetpártolás uralkodó rendszerei és a képtárlátogató közönség zömének nyárspolgárisága által elkövetett bűnök tömegét helyettesítő bűnbakká vált. Nem a fotográfia *per se* ingerelte az avantgárdot. Sokukat megragadta a 19. és a 20. század folyamán a fényképek felidéző ereje és formai gazdagsága. Mert a fotográfia nemcsak a naturalista hagyományokat folytató festőket szolgálta, hanem azok is felhasználták, akik elutasították ezt a hagyományt. Amit ezek a művészek leginkább fájlaltak, az az utánzó forma követelményének az ortodoxiája volt, amiért a fotografikus kép *kezeskedett*.

1900-ban Walter Crane egészen világosan kimondta, hogy éppen a fényképészet hiányosságai voltak a művészek szemében leginkább érdekesek és ösztönzőek, „akik valóban nem késlekedtek, hogy mindenfajta módon éljenek a fotográfia nyújtotta segítséggel. Voltaképpen csak az lep meg, amikor a művészetnek tett legkülönbözőbb irányú szolgálataira gondolunk, hogy hogyan is lehetett meg a világ nélküle.”

Az 1920-as évekre a figyelmesebb kritikusok számra nyilvánvaló volt már, hogy szinte minden — a fényképezőgéppel való visszaélésnek betudható — hiba pozitív tényezővé vált a modern művészek formakincsében. 1929-ben, véletlenül épp egyidőben a Bauhaus nagy avantgárd fotókiállításával, a *Punch*-ban mulatságos, de igen tanulságos rajzsorozat — mintegy a fotográfiai aberrációk gyűjteménye — látott napvilágot. Ezekben az úgynevezett *Nyarálási pillanatképek*ben, azaz a barátoknak soha meg nem mutatott fotókban, a grafikus akaratlanul is igen érdekes dokumentumot hozott létre. Viszontlátjuk rajta a Degas képeiről ismert ferde rálátást és a keret átmetszette közeledő formát, a sok művész esetében önkéntelenül is alkalmazott, túlzott perspektívát. Az expozíció alatt mozgó gyermek sokszoros képe a futuristák erővonalait és dinamikus tértágítását idézi. A formák áthatására vonatkozó felfogásuk is megvan a véletlenül kétszer exponált lemezen. A dada és a szürrealizmus össze nem illő elemeket egymás mellé helyező kollázsai a *Punch*-ban szereplő rajz egy másik képének sokkal kreatívabb megfelelői: ezen az „elrontott” kompozíción a véletlenül a lencse elé került óriási kéz szerepel az aprócska alakkal egy keretben.

Robert Taft: Eadweard Muybridge és munkássága

1881 végén a népszerű francia festő Jean Meissonier, művésztársainak olyan csoportját látta vendégül párizsi otthonában, amilyen — az egykorú beszámoló kifejezésével élve — ritkán jön össze „egyetlen terem falai között”. A vendégek között sok ünnepest művész is akadt, mint például Gérôme, Léon Bonnat, Detaille, De Neuville, Jules Goupil, Jalabert, Cabonel, Ridgway Knight, Steinheil és mások. Jelen voltak más szakmák képviselői is, köztük a híres író és drámaíró, Alexandre Dumas.

Meissonier-nak a napóleoni korszak és saját kora életét ábrázoló kis képei jó rajzokról és pontos részleteképzésükről voltak nevezetesei. Több képet szentelt a mozgó állatok helyes ábrázolása problémájának, amivel sokat foglalkozott, és amivel már évek óta kétségbeesetten kísérletezett.

Az összejövetelt megelőző évben a kaliforniai Leland Stanford — párizsi tartózkodás idején — megmutatta Meissonier-nak azokat a mozgó lovakat ábrázoló fényképeket, amelyeket Muybridge készített. Így azután, amikor maga a kaliforniai fotográfus is Párizsba érkezett, Meissonier már megszervezte azt, hogy a hírességek egész csoportja várja, megismerkedni vele és munkáival. Addigra Muybridge már olymértékben javított felszerelésén, hogy vetíteni is tudta a mozgó állatokról készített felvételeinek pozitívjait. A vetített kép a közönségben azt az illúziót keltette, „mintha maga az eleven állat mozogna”.

Semmi kétség nem maradhat afelől, hogy Muybridge bemutatkozása óriási hatást váltott ki közönségéből, s az általa nyújtott „fenséges élvezet” sok párizsi fő beszédtemájává lépett elő. Nemcsak a mozgó lovakról készített fotókat mutatta be, hanem a „birkózó, futó, ugró és más gyakorlatokat végző emberek testtartásait” rögzítő képeit is. A beszámoló megállapítja: „Ez utóbbiak, bár csak kevés volt belőlük, egészen csodálatos ábrázolások és a legforróbb tapsot kapták azoktól, akiknek legjelentősebb művei — vásznon vagy márványban — az emberi alakkal foglalkoznak.”

A párizsi bemutató egyáltalán nem az első bemutatkozása volt Muybridge „mozgó” fotóinak, hiszen 1881 végére Muybridge már — napjainkig sem halványuló — nemzetközi hírnévre tett szert. Az első bemutató óta eltelt hetvenegynéhány év során változatlanul maradandó benyomást tettek a nézőkre, és sok területen éreztették hatásukat. Egy mai kutató szerint: „Képei meglepettették a művészeket, a fiziológusokat — de nemcsak őket —, hiszen feltárták, hogy a futó ló, a sétáló ember, vagy az ugró atléta mozgásának szokványos ábrázolása a megfigyelő agyában létrejövő keveredéseken alapul...” A vágató ló ábrázolásának konvencionális módja („a hintáló-vágta”) határozottan átalakult Muybridge fotóinak megjelenését követően. Amint erről másutt már írtam, a lóábrázolás egyik legünnepestebb képviselője, Frederic Remington rövidesen átváltott a mozgó ló megjelenítésének olyan formájára, mely erősen emlékeztet Muybridge fotóira.

E mozgó állatokról készített tanulmányok alkotója 1830. április 9-én született Angliában, és a keresztségben az Edward James Muggeridge nevet kapta. Különc ember volt egész életében, nevét már korán Edward Muybridge-re változtatta (amiből később Eadweard Muybridge lett), majd elhagyta hazáját. Az 1850-es évek elején érkezett Amerikába, s az 1860-as években már a Csendes-óceáni partvidék elismert fotográfusaként tartották számon. Nem tudni, hol és hogyan képezte magát fényképészé.

1872-ben Leland Stanford, a Central Pacific vasútvonal egyik építtetője — egykori kaliforniai

kormányzó — erősen érdeklődni kezdett a lótenyésztés iránt, és megvásárolta a nagykiterjedésű Palo Alto méntelepet, melynek egy részén ma a Stanford Egyetem áll. A legenda szerint a farmon álldogáló csoport előtt egy ló ügetett el, s ennek kapcsán robbant ki a vita a ló lábainak helyzetéről. Stanford azt állította, hogy időnként a lónak egyik lába sem érte a földet. A vita végül is fogadásba torkollott, melyre Stanford 25 000 dollárt tett fel. Stanford életrajzírója, George T. Clark szerint a történetet apokrif legendának kell tekintenünk, mivel Stanfornak egyrészt nem volt szokása a fogadás, másrészt akivel állítólag a baráti fogadást kötötte — Frederick MacCrellish —, esküdt ellensége volt. A hozzáférhető egykorú információk (két 1878-as újsághír) Clark álláspontját támasztják inkább alá, miszerint Stanfornod a versenylótenyésztés lehető legtudományosabb módszere érdekelt, s ezért alkalmazta Muybridge-et, hogy fényképezze le a ló járásának különböző fázisait. A nedves lemez alacsony érzékenysége miatt Muybridge 1872-es felvételei még nem voltak kielégítőek. Nem is folytatta a munkát egészen 1877-ig, amikor is egy tengeri hajón végzett kísérletei után úgy érezte, az anyagok és a módszer elég jelentős javuláson ment át ahhoz, hogy a dologgal újból jelentkezhessék Stanfornál. Az 1877 nyarán készült fotók azután olyan jól sikerültek, hogy a következő évben már nagyszabású kísérletekbe foghatott. Muybridge módszere — amely mögött Stanford tekintélyes bankszámlája állt — röviden leírható: élesen fehér háttér, ragyogó kaliforniai napsütés, nagy rekesznyílás, rugókkal és gumiszalagokkal mozgatott redőnyzár, nagyon érzékeny tette lemezek a 2/1000 mp-es expozícióhoz, huszonnégy — a lóversenypályára és a mozgásirányra derékszögben beállított — fényképezőgép. A ló átszakította a gépek redőnyzárát tartó fonalat, amikor elhaladt a gép lencséje előtt. Ha a ló versenykocsit húzott, a kerekek vasabroncsa zárta azt az áramkört, amely mozgásba hozta a gépek redőnyzárát. A lovakról készített felvételek olyan sikeresek voltak, hogy Stanford megbízta Muybridge-et, fényképezzen más mozgó állatokat és embert is. 1879-re az egész művelt világ ismerte már ezeket a mozgó állatokról készült felvételeket, és Muybridge is megkezdte a fotóira alapozott előadásait Kaliforniában. Ezután Keletre ment, ahol széleskörű érdeklődés fogadta, majd pedig külföldre — Angliába, Franciaországba, Németországba —, ahol még nagyobb szenzációt jelentett, amint azt a Meissonier-nél megszervezett összejövetel is világosan példázza.

Muybridge „sztereoptekon és oxikalcium fény” segítségével illusztrálta első előadásait (1878): azaz az illusztrációk vetített állóképek voltak, amelyeket a jól ismert vetítőlámpával nagyított ki. De 1880. május 5-én a San Francisco-i újságok már a mozgó állatok képeinek vetítésében megtett, újabb fontos előrelépésről számoltak be. Előző este Muybridge olyan eszköz alkalmazásával illusztrálta előadását, melyet az egyik újság „zoogiroszkópnak”, a másik pedig „zoetrópnak” nevezett. A zoetrópot már korábban is ismerték, mint az újabb játékszerek egyikét: forgó henger belsejébe helyezett alakokat lehetett nézni a hengeren vágott réseken át — így az egyes álló figurák egyetlen mozgó figurának látszottak. Muybridge ezt annyiban módosította, hogy a fényképeinek sorozatából készített, áttetsző pozitívokat kerek üveglapra erősítette. A lapot forgatva, az egyes diákat a vetítőlámpa a megszokott módon vetíthette ki. A játékszer jelentős továbbfejlesztését egy újabb lemez beiktatása jelentette: fémből készült és az üveghoronggal közös tengelyen, de ellenkező irányban forgott. Megfelelő távolságokban a fémlemezen rések voltak. Amikor a két lemez egyszerre forgott, a fémlemez redőnyzárként működött. A látás perzisztenciája — a rések közötti időszakokban — azt eredményezte, hogy a sorozat egymást követő képei a nézőben a mozgás érzetét keltették. Egyetlen lemezre kétszáz diát is fel lehetett erősíteni s ha egyszer más mozgásba hozták, a két lemez vég nélkül foroghatott. Muybridge kifejezésével: „ennek csak a nézők türelme szab határt.” A Muybridge-féle „zoopraxiszkóp” (e szó Muybridge leleménye) már a maga idejében is érdeklődést váltott ki: a San Francisco-i *Alta California* 1880. május 5-én így írt: „Mr. Muybridge megalapozta az emberek szórakoztatásának egy újabb módszerét. Megjósoljuk, hogy pillanatfotográfikus, mágikus lámpájú trópjá be fogja járni a művelt világot.” Hosszas, vég nélküli viták folynak mindmáig a mozgókép eredetéről — ezzel itt nem kell foglalkoznunk. Mindenesetre tény az, hogy Muybridge volt az első, aki nemzetközi figyelmet vívott ki a mozgóképnek, és elsőként használta fel oktatási módszerként.

A Stanford támogatta munkáit Kaliforniában 1879-ben lezárult, és Muybridge a következő öt évet előadások tartásával töltötte. Stanford 1882-ben vaskos könyvet jelentetett meg, mely a Muybridge-fotók elemzésén alapult. Címe *The Horse in Motion* (A mozgó ló) volt. E szép kiadvány szövegét J. D. B. Stillman orvos írta; az ő neve szerepel a címlapon. A könyv hét fejezetre tagolódik, melyek az állati mozgás elméletét tárgyalják, továbbá 107 képtáblát tartalmaz, melyek nagy része Muybridge fotója. A Stanford tollából származó előszó „nagyon ügyes fotósként” említi Muybridge-et, a függelék pedig ismerteti Muybridge-nek a felvételek készítéséhez alkalmazott módszerét. A könyv 1882-ben jelent meg, s bár eléggé felfigyeltek rá, nem nagyon vásárolták. Muybridge nyilván úgy érezte, hogy a könyv nem méltatja kellőképpen az ő szerepét ebben a vállalkozásban, s beperelte Stanfordot 50 000 dollár kártérítésért. A pert nem nagyon sürgették, Muybridge talán el is állt követelésétől. Lehet, hogy az 1870-es évek elején osztályrészül jutó széleskörű elismerés miatt vélte úgy, hogy az eredmények egyes-egyedül az ő érdemének tudhatók be. Még a könyv megjelenése előtt biztosította a mozgó lovakról készített fotói szerzői jogát. Amikor Stanfordot beperelte, azt állította, hogy a felvételek ötlete is tőle származott. Valójában Stanfordinál jött az ötlet és a pénz (amiről néha azt állították, hogy 40 000 dollárra is rúgott), valamint — a vasútépítésen foglalkoztatottak révén — igen jelentős technikai segítség is. Muybridge maga írta egy 1879-es levelében: „Eredetileg ő vetette fel az ötletet, s az ő kitartása és bőkezűsége hozta meg azt a szerény sikert, amelyben részesültünk.” A viszály mindenesetre véget vetett kettőjük között minden további együttműködés lehetőségének.

Néhány Palo Alto-ban készült fotó embereket ábrázolt: atlétákat különböző testhelyzetekben. Egy beszámoló szerint Muybridge olyan sorozatot is mutatott egyik előadása során, melyen „egy férfi ment, szaladt, ugrott át egy gátat, majd szaltózott”. Az emberi mozgás problémájával különben alig találkozhatunk még ezeken a korai felvételeken. Ez már a munkának olyan későbbi szakasza, mely egyre jobban érdekelte Muybridge-et, s melyről sokszor és sok művésszel beszélgetett világkörüli útjain. A 19. század legnagyobb amerikai festőjének, a philadelphiai Thomas Eakinsnek az érdeklődését is felkeltette Muybridge munkája, már 1879-től kezdve levelezett vele. De az ilyesfajta érdeklődésnél még fontosabb az a tény, hogy 1879 és 1884 között — a kaliforniai kísérletek vége és a fotográfiai munka újrakezdése között — a kereskedelembe hozzáférhetővé vált a száraz zselatinos lemez, mely sokkal érzékenyebb volt, mint azok a nedves lemezek, amelyeket Muybridge használt. Alkalmazása a különféle mozgások rögzítésének sokkal több lehetőségét ígérte. S Muybridge nem is késlekedett kiaknázni ezt a lehetőséget. A Stanfordinnal való szakítása miatt nyilvánvalóvá vált, hogy több segítséget Kaliforniából nem remélhet; s bizonyára nagy megkönnyebbüléssel és örömmel fogadta 1883-ban a hírt, hogy a Pennsylvania Egyetem nagyra törő, új fotográfiai kutatás beindítását tervezi a mozgó állatokról, de főképpen az emberi mozgásról.

Az egyetem minden szükséges felszerelést biztosított. Két fő munkatársat alkalmaztak: L. F. Rondinella az elektromosság szakértője volt, Henry Bell pedig a sötétkamra munkájáért felelt. Külön épületet emeltek erre a célra a West Philadelphia egyetem területén. A vállalkozás finanszírozása kezdetben nagyrészt J. D. Lippincott philadelphiai könyvkiadóra hárult, de mások is támogatták anyagilag. A befolyt pénz összege Muybridge ottléte idején több, mint 30 000 dollárt tett ki. Muybridge megnyeréséért Lippincotton kívül főleg Dr. William Pepper, az egyetem elnöke, valamint Charles C. Harrison, Samuel Dickson és Thomas Hockley tett sokat. Kikötötték, hogy a munkát bizottság ellenőrizze, melyet Dr. Pepper nevez ki, és tagjai főleg az egyetem képzőművészeti és orvosi fakultását képviselik. A bizottságban részt vett Dr. Joseph Leidy, Dr. George F. Barker, Dr. R. S. Huidekopper, Dr. Harrison Allen, valamint W. D. Marks, L. M. Haupt és E. H. Coates professzorok az egyetemről, s a philadelphiai Képzőművészeti Akadémiáról Thomas Eakins.

Az állati mozgás tanulmányozására Muybridge a philadelphiai Állatkertből kapott állatokat. A gépei előtt mozgó férfiak és nők részben az egyetemről érkeztek. A férfiak között ott volt a „testnevelés professzora”, a „futóbajnok”, a „vívó és ökölvívó klub edzői” és „egy közismert bokszoló”. A nők —

mivel sokukat meztelenül fényképezték — zömmel hivatásos művészeti modellek voltak, de az egyik philadelphiai színház prímabalerinája is táncolt az egyetemen felállított negyvennyolc fényképezőgép előtt.

Muybridge-nek az egyetemen alkalmazott módszere a Palo Alto-i eljárás továbbfinomított változata volt. A mozgó alakok egy mintegy négy méter széles kifehérített háttér előtt haladtak el, amelyet függőleges és vízszintes vonalakkal 5 centiméteres négyzetekre osztottak; minden tizedik vonalat vastagabbra húztak. Egyes kísérletekhez mozgatható háttérrel használtak, hol fehéret, hol feketét. A rögzített háttérrel szemben, a mozgásiránnyal párhuzamosan 24 fényképezőgépet állítottak fel. A lencsék egymástól mért távolsága kb. 15 cm volt, a háttértől pedig közel 15 méter.

A 24 rögzített gépen kívül időnként még kétszer 12 hordozható gépet is használtak. Az egyik gépcsoporttal a már elindult személyt fényképezték és „hátnézeteket” rögzítettek. Néha a 12 gépet egymás fölé helyezték el; ilyenkor a hatodik gép lencséje volt egyszerűen a rögzített gépek lencséjével. A másik 12 gép a közeledő személyt a rögzített háttérhez 60°-os szögben fényképezte. Ezeknek az expozícióknak az eredményeit Muybridge „hátsó rövidüléseknek” illetve „szembe-rövidüléseknek” nevezte, a mozgásirányhoz derékszögben készült képeket pedig „laterálisoknak”.

Egyszerre is lehetett használni a gépek mindhárom csoportját — a szimultán expozíciót egy ötletes elektromos rendszerrel oldották meg. Minden csoport egyes számú gépét például egyazon pillanatban lehetett „elsütni”, majd mindhárom kettes számút stb. Ebből következően a legalább tizenkét expozíció három fotósorozatot eredményezett: az egyik mindig derékszögben a mozgásirányra, a második a mozgás vonalában hátulról (azaz a rögzített háttérre és a vele szemben álló fő gépcsoportra merőlegesen), végül a harmadik sorozaton a személy 60°-os szögből látszott, amint a gépek harmadik csoportja felé közeledik.

Ezekhez a szimultán felvételekhez motorral hajtott, fémből készült érintkezőt (műszaki nyelven: kefé) alkalmaztak, mely egy korongszerű, de szelvényekre vágott kommutátoron haladt át. A kefe sebessége változtatható volt (s ezzel szabályozható az expozíciók közötti idő). Amikor a kefe érintkezett a kommutátor valamelyik szelvényével, bezárult az áramkör, mely az egy, két vagy három redőnyzárt egyszerre kioldó mágneses berendezést működtette — attól függően, hány gép volt bekötve a rendszerbe. Az áramkörbe elektromosan működtetett, másodpercenként százat rezgő hangvillát is beillesztettek. A villa mozgása minden exponálásnál kilengett s nyomot hagyott egy bekormozott lapon. A rögzített rezgésekből ki lehetett számítani az egyes expozíciók időtartamát, valamint a köztük eltelt időt. Muybridge becslése szerint az általa Pennsylvániában használt legrövidebb expozíciós idő a másodperc haterzed része volt — erre már aligha volt szükség. A megjelölt felvételeknél Muybridge általában nem is az expozíciós időt, hanem a gépkezelő tetszése szerint változtatott expozíciók közötti időtartamot adta meg. Az alkalmazott szünetek tartománya állítólag „a másodperc haterzed részétől több másodpercig” terjed. Ha adott az expozíciók közötti idő, könnyen meghatározhatjuk, mennyi időt vett igénybe a fényképezett személy valamely mozdulathoz: a mozgás lezárulásáig egymást követő expozíciók számát megszorozzuk az ezredmásodpercekben megadott időközzel. De — mint Muybridge mondotta — ezeket az időközöket „elégséges pontossággal” ki lehet számítani század-, sőt ezredmásodpercekben. Az expozíciók közötti időközök pontosságát úgy ellenőrizték, hogy folytonosan fényképeztek egy ismert sebességgel forgó fekete korongra festett fehér foltot. Ehhez egyszerre két gépet használtak és az eredmények vizsgálata után egyetemi bizottság jelentette ki, hogy az expozíciók közötti idők egyenlők voltak „két eset kivételével, aholis a különbség pár tízezredmásodperc volt”. A kronográfiáról (a hangvilla kiírásáról) is megállapították, hogy pontosan megegyezik az expozíciók közötti idők helyes megadásában az ellenőrző kísérletek eredményeivel.

A 24 „rögzített” gépbe (melyek az út hosszával és a háttérrel párhuzamosan, a mozgásiránnyal

pedig merőlegesen álltak) 4x5 hüvelykes üvegnegatívot tettek. A 3x12 hordozható gépben kisebb negatívokat alkalmaztak, jóllehet mindegyik kis csoport lényegében egyetlen gép volt, amelynél az egy-egy lencse által befogott területeket válaszfalak különítették el. Redőnyzárakként a lencsék előtt működtetett feltekert zárok működtek. Minden redőny végtelen tekercsén két, azonos méretű nyílás volt. Amikor a mágneses berendezés kioldotta a zárat, rugók és gumiszalagok hozták mozgásba a tekercsét, s a két nyílás egymás fölé került. Úgy helyezték el ezeket, hogy találkozásuk éppen a lencse előtt történt, s így következhetett be az expozíció. A felgöngyölt zárat működtető feszültség — s ezáltal a zárnyitás sebessége — szabályozható volt.

1884 tavaszán indult meg a fényképezés az egyetemen és a következő év őszig tartott. Jobb napokon öt-hatszáz negatívot exponáltak — a rekord napi 750 felvétel volt. Összesen mintegy 100 000 negatív készült.

A következő éveket Muybridge nyilván azzal töltötte, hogy kiválogassa és kiadásra előkészítse a nyomatokat. 1887-ben az egyetem 781 lapot jelentetett meg, amelyek mindegyikén 12–36 Muybridge-fotó kapott helyet. A reprodukáláshoz szükséges rézlemezeket a New York-i Fotómetsző Társaság készítette. A nyomtatás vastag, 19x24 hüvelykes vászonpapír-lapokra történt. Az egyes lemezek nyomot felülete 6x15 hüvelykestől 9x12 hüvelykesig terjedt. A lapok hol a 24 géppel derékszögből készült felvételeket mutatták egyetlen személy mozgásáról, hol a fent leírt két gépcsoport készítette felvételeket, hol pedig mind a háromét.

A képeket különféle formákban jelentették meg. Mind a 781 kapható volt bekötetlenül, bőr mappában; illetve 11 kötetbe rendezve, fűzött lapokkal. A hirdetések szerint a kötetek 500 illetve 550 dollárba kerültek. Kapható volt száz válogatott, kötetlen tábla is bőr mappában 100 dollárért; s a vevő, ha már vett 100 táblát, megvehetette az összes többi is, vagy további lapokat darabonként 1 dollárért. Külön kiadták a táblák teljes katalógusát. Talán érdemes felsorolnunk a táblák különböző osztályait; listájuk hasznára lehet a mai kutatónak. A Muybridge publikálta 14 csoport a következő:

CsoportA táblák száma

1. Férfiak drapériában6
2. Férfiak ágyékkendőben72
3. Férfiak meztelenül133
4. Nők drapériában60
5. Nők áttetsző drapériában és félmeztelenül63
6. Nők meztelenül180
7. Gyermek drapériában1
8. Gyermek meztelenül15
9. Férfiak mozdulatai5
10. Meztelen és félmeztelen férfiak és nők abnormális mozgásai27
11. Járó, ügető, vágózó, ugró stb. lovak95

12. Öszvérek, ökrök, kutyák, macskák, kecskék és más háziállatok40

13. Oroszlánok, elefántok, bivalyok, tevék, őzek és más vadállatok57

14. Galambok, keselyűk, struccok, sasok, darvak és más madarak 27

Összesen781

A tizedik csoport képei — „Az abnormális mozgások” — különös figyelmet érdemelnek. E fotók készítésére feltehetően Dr. Francis X. Dercum, a Pennsylvania Egyetem Orvosi Karának neurológusa ösztönözte Muybridge-et. Tény, hogy az egyik első, ha nem éppen a legelső orvostudományi tanulmány, mely az abnormális mozgás fotóival illusztrálva jelent meg, Dercum cikke volt — *Néhány normális és abnormális mozgás vizsgálata* címmel —, melyet Muybridge különböző remegés-típusokról készített felvételei kísértek.

Muybridge művének terjedelmessége és magas ára kizárta a széleskörű terjesztést. Felvételeinek kevésbé drága kiadása iránti keresletet kielégítendő, Muybridge a későbbiekben megjelentette eredeti munkájának két rövidített változatát. Az elsőnek — *Animals in Motion (Mozgó állatok)* — a szerzői jogát 1899-ben jegyeztette be, a mű azután többször is kiadásra került, s mintegy 100 autotípia illusztrálta. Jelentősen csökkent az eredetihez képest a lemez méret: ebben a kötetben az egyes lapok kb. 9,5x12 hüvelykesek, és a nyomott felületek a lapoknál jóval kisebbek. Mégis rendkívül hasznos kiadvány, mert ebben Muybridge sokkal részletesebben írta le és elemezte saját munkáját, mint a korábbi gyűjteményben. Ezt követte egy nagyjából hasonló terjedelmű, mintegy 125 táblát tartalmazó kötet: *The Human Figure in Motion (Az emberi alak mozgása)*. Szerzői joga 1901-es, és szintén több kiadást ért meg. (Én a „harmadik utánnyomást” láttam, mely 1907-es.) Amint a címe is jelzi, ez a kötet csak az emberi mozgást ábrázoló táblákat tartalmazza, noha pár ilyen tábla már a korábbi gyűjteményben — a *Mozgó állatokban* — is szerepelt.

Az emberi alak mozgása — úgy tűnik — egyben Muybridge utolsó kiadványa. Miután megszakította kapcsolatait a Pennsylvania Egyetemmel, egy ideig még Amerikában, majd Angliában lakott. Végül 1900-ban visszatért szülőhelyére, Kingston-on-Thames-be, ahol 1904. május 8-án bekövetkezett haláláig élt. Az állati mozgással kapcsolatos hátrahagyott anyagát a kingstoni közkönyvtár örökölte.

Michel Frizot: A szem nagy műve: Étienne-Jules Marey (1830-1904)

A Collège de France professzora, az Orvosi Akadémia elnöke, a Francia Tudományos Akadémia tagja, a Becsületrend parancsnoka — ezek azok a címek, amelyek a művészi hivatás kedvezőtlen előjelei lennének manapság. Ám a 19. század végén vagyunk, amikor egy növekvőben lévő társadalom a Haladásnak áldoz és az önmagára rálicitáló gépkorszak hoz számára kielégülést: a fénykép fejlődése — ezidőtől kezdve az „amatőrök” révén —, a repülés első gyümölcsöző próbálkozásai, elektromosság, vasút, fonográf, és így tovább. Tudós emberünk ráadásul egyáltalán nem szándékozik művész lenni, viszont annál kiemelkedőbb fiziológus, Claude Bernard követője az akadémiai székhelyen, elkötelezett híve az orvosi kísérleti módszereknek. Vagyis Étienne-Jules Marey küzdőtere a tudományé, a szerkezetek aprólékos szétszedéséé, amellyel egy nekrológban aztán kiérdemelte az *élet mérnöke* minősítést. De íme a szellem hajthatatlansága, amely makacsul arra tör, hogy bizonyítsa, az ismeretlennel érzékeltesse azt, amit ma is nap mint nap felfedezünk, a természeti jelenségek szemléletét másfajta szemszögből — mindezt olyan munka során, amelynek érdembeli (történeti) kiértékelése meghaladja lehetőségeinket. Szorítkozzunk tehát arra, hogy művét avatatlan fogalmaink segítségével próbáljuk megértetni, belevetítve egy időszerű megállapítást

A mérnöki karrierre vágyó burgundiai ifjú (Beaune-ban született 1830-ban) meghajlott apja akarata előtt, és orvos lett. A játszma döntetlen, amikor a benne lakozó gépész megszakítja a klinikai tanulmányokat — amelyek egyébként szép sikereket hoznak —, „független fiziológusként” helyezkedik el, és újító kutatásokat végez a vérkeringés terén. E célból kidolgoz egy kis készüléket, amelynek rendeltetése, hogy korrigálja az emberi pulzus kézi mérésének hiányosságait. Ez a szfigmográf, egy leleményes kaucsukcső, amely a nyomásmérő kapszulát író műszerrel köti össze. Az artériás nyomás átalakítása egy bekormozott papírra írt görbévé, ez a trükk fellelkesíti Mareyt. Nem olyan jelentéktelen ez, mint ahogyan ő írja: „Egy jelenséget csak akkor ismerünk, ha sematikusan reprodukálni tudtuk.” Feltalált tehát egy olyan írást, amely élőlényekre jellemző, s amely újmódon képes lefordítani az érzékelést. („Ezek a görbék alkotják az élő természet nyelvét.”) Mindent, ami él, és ami az élet ismérvét, a mozgást mutatja, kiteszi a regisztráló készülékek támadásának: rovarok repülését, a madarakét, lovak vágóját, az emberi helyzetváltoztatást, egészen a villamos rájáék és a laboratóriumainkban kínzott varangyok elektromos kisüléséig. Nem publikált-e már olyan nagy összefoglaló műveket — *Du mouvement dans les fonctions de la vie* (Az életfunkciók mozgásairól, 1868) és a *La Machine animal* (Az állati gépezet, 1873) —, amelyek érdeklődésének irányát mutatják? Az élők rendjében végzett rendszeres kutatások eredménye a *La méthode graphique dans les sciences experimentales* (Grafikai módszer a kísérleti tudományokban, 1878), a tudományos reprezentatív — objektív, non-figuratív — rendszereknek ez a hatalmas összegzése jelöli egy mindig az átírássra figyelő képzelet nagyságát. A fordítás foglalkoztatja az egyik nyelvről a másikra, az életéről a vizuálisra. Elvonatkoztatási buzgalmát Marey részben azoknak az elődeinek köszönheti, akik ezeket az immár megszokottá vált módszereket létrehozták. Első fázisa ez egy sajátos kutatásnak, egyúttal kiolvashatók belőle a későbbi fejlődés elvei. Itt azonban meg kell állnunk.

Következzék az a kis történet, amelyet mindenki ismer, és amelyet mindenki a maga módján mesél. Egy amerikai vasútmágnást, aki a lóspört rajongója és egyébként nagyon gazdag, bosszantanak Mareynak a ló vágójáról tett kijelentései. Megszerzi magának az Államok legjobb fényképészét, Eadweard Muybridge-et, aki néhány évet arra fordít, hogy bebizonyítsa Marey igazát. Ezzel a pillanatfelvétellel a tudományos kutatás eszközévé válik: a labdát visszadobták Mareynak, aki

kihasználva egy technikai újítást, az ezüstbromid zselatinlemezeket, elfogadja a fotográfiát, de azzal az eredetiséggel és fantáziával, ami már az ő sajátja. Hadd emlékeztessünk arra, hogy Muybridge minden, mozgó tárgyról felvett fényképét különböző, sorban kioldó fényképezőgépek együttesével készítette, innen a pillanatok sorozata. Marey, aki ezt a módszert anarchikusnak tartja, tudományosan veti fel a problémát, és állást foglal a felvételi nézőszög azonossága és az időközök egyenlősége mellett (csak ezek a feltételek vezethettek el a kinematográfhoz). Először a furcsa *fotó-puskát* (1882) dolgozza ki. Ez egy valódi puska, amelynek a tölténycsőjét kör alakú fotólemez helyettesíti, és az egész arra szolgál, hogy repülő madarakat vegyen célba vele; később jön a *kronofotográf* rögzített lemezzel (1882), egy egyszerű sötétkamra, amelynek a zárja egy ablakos forgó lemez. Az objektív előtti ablak minden áthaladása fölvesz egy, az előzőhöz képest eltolódott képet a mozgó tárgyról. Hagyjuk el most az olyan alapvető tökéletesítéseket, mint az érzékeny papírszalag alkalmazása, időnként megállásokkal az átvitelben (1888), majd az átlátszó filmé (1890), és végül a mozgó vetítésé (1893) — ezeket a Lumière-fivérek használták ki a legjobban. Maradjunk a mozgás analízisének, a független mozgáselemeknek ennél a komplex együttesénél, amelyet ettől kezdve Marey kedvére kutathatott, hozzáadva a fotográfiát — a „tudós retináját” — lejegyző készülékeihez, amelyekről nem vált meg. Ezzel az eszközzel visszatér az előző évek munkáihoz: most már képe van, kézzelfogható bizonyítéka a megállapításai igazában kételkedő kortársak meggyőzésére. Nem kevesebb az érdeme, mint hogy képes volt alkalmazkodni egy új technikához, és azt tudományos útra vezetni.

A *megmutatni/kimutatni* kettősségben, a grafikus kép általi vizualizációban rejlik Marey adománya. Redukálni a világot olyan mechanikai események sorozatára, amelyeknek minden összetevője rögzíthető, térben és időben boncolható; folyamatosan megjeleníteni „tér és idő viszonyát, ami a mozgás lényege”. Marey hozzájárul — talán szándéka ellenére és Cézanne módjára — a klasszikus plasztikus tér, és annak az időhöz fűződő kapcsolatai lerombolásához. A kép fortélyja által jelrendszerré redukálja az élet cselekményeit (a mozgás szemiológiája?), azzal az eléggé utópisztikus és nagyon *fin de siècle* céllal, hogy kimerítő képet adjon a világban való jelenlétünk megnyilvánulásairól: egységes módszer segítségével gyűjtse össze a különbözőségeket, olyasformán, mint a kortárs Mallarmé tette Nagy Művében. Utolsó könyvének címe, *Le Mouvement* (A mozgás, 1894) is mutatja, milyen — pozitivista — bizonyossággal hasította ki a természetből az elemek folyamatos redukcióját, az oszthatatlan ritmizálását a fényképezési pillanatfelvétel lehetősége révén. „Megadni az érzékeknek azt az élességet, amit a természet megtagadott tőlük”, vagyis csapdába ejteni az időt, ugyanakkor megalkotni a tér érzékelésének új módját, megformálni az idő téri fogalmát, leképezve azt. Ez volna az egész valóság? Marey számára ez annak tudományos, tehát egzakt lefordítása; számunkra, akik megítéljük és integráljuk, a világon levés egyik lehetséges módja. Lebontva és leírva a természetet, Marey valójában egy másik valóságot alkot, a kronofotográfiáét, egy önmagában zárt univerzumot. A tudományos kísérletezés minden érzelmi semlegességével megterhelve, eredeti szándékuk szerint inexpresszívek ezek a képek; ma, kontextusukból kiszakítva, saját érdeklődésünk kivetítésére szolgálnak, annál is inkább, mert ez a mű a testre és lényegében az élet minden fiziológiai megnyilvánulására vonatkozik. Kétségtelen, hogy Marey követőkre talált olyan mai művészek munkáiban, akik a művészet fogalmát vetik fel; felidézhető P. A. Gette grafikái kapcsán, Oppenheim és Nauman (mérések) body artjában, Wegman, John Hilliard, Penone és különösen Jan Dibbets, Huebler — *duration pieces* (tartam-művek) —, Dan Graham és Jean Le Gac fotószeriái és időszekvenciái esetében. Ebben az értelemben Marey olyan időben dolgozott, amikor a következő gondok foglalkoztatták az orvostudományt: a formaemlékezet halványulása, események eltérései, nyomai, lefolyásuk az időben, virtuális tömegek, fizikai modifikációk..., egészen a fonémák grafikai ábrázolásáig. A kortárs művészet bizonyos gyakorlatának előfutárát kreálni Mareyből árulás lenne mindkét fél számára. Ő maga kevéssé felelős fényképeinek jelenlegi költői töltéséért, ő most „időn kívüli” és a „szellem világítótornyainak” egyike, amelynek fénye visszavetül saját előrejutásunk érdekében.

A haladásba vetett hittel jelentette ki: „Távoli követőink számára dolgozunk”. Még sincs távol már

a futurizmus (1904-ben halt meg), amelynek művével való kapcsolata külön tanulmányt érdemelne. Bragaglia („a fotodinamikus futurista”) bőven idéz tőle, és ki nem mondva elismeri őt műve szülőatyjának. És hogyan van ezzel a Kupka a *Virágot szedő nő* (1910) és Duchamp *A lépcsőn lemenő akt* (1911) kapcsán? Vajon az analízis és a grafizmus mely sémáit köszönhetik a kronofotográfiának?

Már egy évszázada, hogy Marey a művészet és a tudomány keskeny határmezsgyéjén kísért korunk művészetének kiválasztott helyén, sok elvetélt kísérlet közös színterén. Van benne valami Verne Gyulából (pontosan kortársa), a *Várkastély a Kárpátokban* Vernéjéből, aki bőven gondoskodott virtualitásokról, tükörreflexekről, párhuzamos életekről, formaemlékezetről, szűkülő és táguló időről; a rögzítés álma ez. Ha bármiféle „emberi ugrás” vagy „golyóbecsapódás” képes még bennünket lelkesíteni, az azért van mert Marey megcsinálja belőle a szebbik részt, a képet: „Nincs másom, mint a szem emlékezete” — mondta.

Caroline Tisdall-Angelo Bozzola: Bragaglia futurista fotodinamizmusa

1913-ban a futurista mozgalom új tagokkal próbálta bővíteni táborát. Élénken helyeselték minden újítást az elfogadott és hagyományos művészeti terepeken, de a városi lét sok lényeges jegyének és a huszadik századi médiumoknak nem akadt képviselője. Július elsején viszont már olyan hirdetés bukkant fel a *Lacerba* — a kéthavonta megjelenő futurista újság — utolsó előtti oldalán, mely a fotográfia szupermodern művészetének bekapcsolódásáról, a fotográfia mint művészeti forma, s nem pusztán technika csatlakozásáról tanúskodott: „Most jelent meg: Anton Giulio Bragaglia: *Fotodinamizmus*. 16 nagyszerű képpel. Luxuskiadás. Rendkívüli első ára 10 soldo.”

Őszig egyetlen további híradás sem szólt erről az új lépésről a modern idők felé. Majd október elsején ismét a *Lacerbában* savanyú hangú közlemény jelent meg a milánói futurista csoport hat festő tagjának (Boccioni, Carrè, Russolo, Balla, Severini és Soffici) aláírásával: „Figyelem! Tekintettel a művészeti ügyekben való általános tájékoztatlanságra, mi, futurista festők ezennel kijelentjük, hogy a „fotodinamikus” megjelölés kizárólag a fotográfia területén történő újításokra vonatkozik. Az illetén, tisztán fotográfiai kutatásnak nincs semmi köze sem az általunk feltalált PLASZTIKUS DINAMIZMUSHoz, sem bármely, a festészet, a szobrászat vagy az építészet területén folyó dinamikai kutatáshoz.”

Így kezdődött avagy zárult a huszadik századi festészet és fotográfia útját végigkísérő ideológiai birkózás és státuszversengés hosszú meséjének egyik fejezete. A felmerülő problémák különösen érdekesek a futurizmus szemszögéből nézve, hiszen fényt vetnek néhány olyan ellentmondásra a magát modernistának valló csoport tagjai viselkedésében, amelyeket nem kerülhettek el, amint eszméik beleütköztek előrelátható korlátaikba. Más dolog szakítani a múlttal és egészen más — amint a fotográfiai fejleményektől elhatárolódó közlemény is sejteti — a magas és alacsony művészet hagyományos hierarchiáinak és előítéleteinek a felforgatása. Bragaglia tényleg mindig visszautasította a fotográfus minősítést, és munkáit új festészeti forma megvalósulásának tekintette. De kiközösítésének furcsa esete védekező magatartásra készítette, ami azóta is folytat lánya, a nehezen átlátható római Centro Studi Bragagliát igazgató Antonella.

Anton Giulio Bragaglia a futurista gondolkodás második generációjához tartozott. Akárcsak Prampolini és Depero, ő is eléggé későn született Boccionihoz és társaihoz képest ahhoz, hogy a technológiának ne csak az elméletét, hanem a gyakorlatát is magától értetődőnek tartsa — kétségkívül inkább a karambolt választotta volna, semmint úgy haljon meg, mint Boccioni, aki a lováról zuhant le. Bragaglia modern eszközt keresett az élet új dinamizmusáról vallott felfogásának kifejezésére. Az első futurista nemzedék tagjai viszont mégiscsak festők voltak, akik jobbára a hagyományos eszközöknek új, a modern témát hangsúlyozó alkalmazását kutatták. Míg az örökké lelkes Marinetti szívesen vállalta Bragaglia kutatásainak (a mozgás lényegét megragadó fotográfiai módszerek fejlesztése) költségeit, Boccioni szemében az ilyen próbálkozások tisztán technikai ügyek voltak, és nem jelentettek művészetet. Sőt, Boccioni a futuristák galériáját vezető Sprovierinek írott levelében odáig ment, hogy javasolta: „a futurista barátok nevében szakítson meg minden kapcsolatot Bragaglia fotodinamizmusával, mert ez a szemtelen és haszontalan próbálkozás árt a mozgás sematikus vagy szukcesszív reprodukcióját felszabadítani kívánó törekvéseinknek.” Bár a

levél végén hozzátette: „Mindez maradjon kettőnk között, mert személyesen igen kedvelem őt.”

Bragaglia mindenképpen furcsa és izgalmas személyiség volt. 1890-ben született és 1960-ban halt meg. Apja az olasz filmgyártás egyik úttörője, s fia 16 éves korától asszisztensként vele dolgozott. Az apa igazgatta cég, a Cines, meglepően termékeny filmgyár volt: 1908–10-ben 134 rövid-, 36 dokumentum- és 57 burleszksfilmet készített; egyik sem történeti jelentőségű remekmű. Bragaglia 1910-ben kezdett bele új fotografiai technikák kifejlesztésébe – Arturo nevű fivérével együtt, aki a későbbiekben eltűnik a színről. De sem ekkor, sem később nem volt Bragaglia kizárólagos érdeklődési területe a fotográfia művészetének fejlesztése. Mintha valami arra kényszerítette volna, hogy minden gondolathoz hozzászóljon, különösen, ha az okkultizmus határát súroló eszmékről volt szó. Természetének ez a spekulatív, sőt spirituális oldala ismétcsak olyan vonás, amely megkülönbözteti attól a tárgyyszerűbb csoporttól, amelyhez csatlakozni szeretett volna. Meg kell mondanunk, hogy Boccioni, Balla és főleg a későbbiekben a filozófiához pártoló Russolo érdeklődött bizonyos fokig az okkultizmus iránt, de mindez másodlagos volt festészetükhöz képest, és elkülönült nyilvános szereplésüktől. Bragagliánál viszont mindent, még a kiáltványát is ez itatja át.

Bragagliának a boszorkányságtól a meglehetősen kétséges archeológiáig terjedő okkult stúdiumai éppen akkor vettek újabb lendületet, amikor csatlakozott a tevékenysége csúcspontjára ért futurista csoporthoz. A már említett spirituális vonatkozás miatt válik olyannyira kétértelművé az ő szájában a látszólag futurista szókincs. A *futurista fotodinamizmus kiáltványában* a feltűnés kedvéért — ami különben Marinetti erőssége volt — használta a futurista kifejezéseket, de még a leginkább alapvető szavakat is — anyag, fény, mozgás — egészen másképp értelmezte. A kiáltvány kapcsán még erre visszatérünk, de a különbség lényegében abból adódik, hogy míg a futurista festőket főleg a mozgás jelensége foglalkoztatta, Bragagliát jobban izgatta az aura: „Ha az ember föláll, a szék még mindig a lelkével van tele...”

A fotodinamizmus 1911-ben bukkan fel először, s Bragaglia állítása szerint a kiáltványa is ebben az évben íródott, noha legelső említésére csak több, mint két évvel később került sor, a *Lacerbában* közzétett hirdetésben. De az biztos, hogy 1911-ben a futurista világ olyan előretolt hadállásaiban adott elő a témáról, mint amilyen például Civitavecchia volt, s még ugyanebben az évben készítette el azt a képeslapsorozatot is, amelyen a mozgó fotodinamikus ábrázolásokat a kiáltványban ismertetett módon, égetett színe színű papírra másolta. Ekkor kapott először anyagi támogatást Marinettitől, és ekkor bontakozott ki vállalkozói érdeklődése a legkülönbözőbb folyóiratok és kiadványok iránt. Alapított is egypárt, de még többnek dolgozott. Közülük a *L'Artista* volt az első; ennek a kéthavonta megjelenő illusztrált színházi és művészeti folyóiratnak Bragaglia volt a kiadója.

Egy évvel később igen erősen foglalkoztatta a kínzó kérdés, felemelkedhet-e a fotográfia a művészet magaslataira. Kutatásai során a lehető legalkalmatlanabb művészekkel került kapcsolatba — az olyanfajta „hivatalos” festők és szobrászok véleményéért házalt, mint Aristide Sartorio vagy Ernesto Biondi —, s az ő válaszuk szükségképp és ellentmondást nem tűrően tagadó volt. 1912-ben a római Sala Pichettiben rendezte meg a futurista fotodinamizmus kiállítását. A tárlatot Marinetti nyitotta meg. Abban sincs semmi meglepő, hogy a futurizmus menedzsere a festőknél jobban törődött mozgalmuk skálájának szélesítésével, de még így is feltűnő, hogy Bragagliát csak akkor kérték fel a Nagy Futurista Esteken való részvételre, ha megrendezésükre távoli vidékeken (Szicíliában vagy Nápolyban) vagy kisebb központokban (például Gubbióban) — és feltételezhetően Boccioni szereplése nélkül — került sor.

A *futurista fotodinamizmus kiáltványa* érthető módon védekezik, és Bragaglia látható igyekezetében túl is cifrázta a dolgot. Hosszan magyarázkodott, mit nem csinál és miben különbözik az ő fotodinamikus eszménye az egyszerű fotográfiától, Marey kronofotográfiájától és a kinematográfiától. Részletesen, noha kissé zavarosan fejtegette, mit ért mozgáson, ritmuson, valóságon és anyagtalanításon, s miben áll az a szintézis, amely szerinte az igazi művészet lényegi

jellemzője. Történelmi példákra támaszkodva bizonygatta, hogy csak a fotodinamizmus révén érhető el ez a modern szintézis. A kiáltványt többes szám első személyben fogalmazta, hogy ezzel is jelezze a futuristákhoz tartozását. S talán olyan alkotók érdekeivel is számolt, mint amilyen Gianetto Bisi volt, aki majd 1915 körül készít Boccioniról fotodinamikus portrét.

Bragaglia annak hangsúlyozásával kezdte, hogy Marey kronofotográfiájával ellentétben, az ő fotodinamizmusa nem pusztán fényképészeit újítás, hanem új művészet, melynek eszméje egészen egyedülálló a meglévő ábrázoló eszközök spektrumában. Leszögezte, hogy a fotodinamizmus, a kronofotográfia és a kinematográfia egyetlen közös jegye a kamera fizikai tulajdonságától való függés. Mindenekelőtt a mozgás pontos rekonstrukciójának korlátozó eszméjétől igyekezett elhatárolódni: „Egyáltalán nem törődünk a kinematográfia és a kronográfia céljaival és sajátosságaival. Nem érdekel bennünket a már felbontott és elemzett mozgás rekonstrukciója. Minket a mozgásnak csak az a területe foglalkoztat, amelyet észlelünk, amelynek emléke még mindig ott reszket a tudatunkban.”

Ez a tudat nyilvánvalóan utal a többi futurista kiáltványra. A megközelítésmód különbözősége csak a traktátus végén kap hangot. Bragaglia támadta a fénykép pontosságát, „a valóság jeges reprodukcióját”, ami ártalmas, mert veszélyezteti a fotográfia státuszát, aláveti a festészetnek. Hasonlóképp elítélte a mozgás mechanikus önkényességét a filmekben, különösen azt, ahogyan a kinematográfia — ellentétben az ő technikájából adódó sima átmenetekkel — széttöri az ő szemében végtelen és egyetemes ritmust.

Még élesebben bírálta Mareyt: „Marey kronofotográfiája — ami nem más, mint a kinematográfiai forma egyetlen lemezen vagy folytonos filmszalagon — ugyancsak széttöri a cselekvést, még akkor is, ha nem alkalmaz keretet a már letapogatott és pillanatfelvételekre bontott mozgás tagolására.” Ezt még a mozgás egyszerű elemzésére is alkalmatlannak tartotta: „Marey rendszerét felhasználják például a tornatanításban. És abból a száz képből, ami nyomon kíséri egy emberi ugrást, az a néhány, amelyet rögzítenek, éppen hogy csak elegendő ahhoz, hogy leírják és a fiataloknak megtanítsák az ugrás fő szakaszait.” Lehet, hogy Marey beéri ezzel, de a fotodinamista nem: „... őt rendkívül merev pillanatfelvétellel még a mozgás rekonstrukciója sem sikerülhet, nem is beszélve az észleletéről”. A cselekvés fő szakaszainak megragadására és megdermesztésére a pillanatfelvételek sorozata is képes. „Durván: a kronofotográfia olyan órához fogható, amelynek a számlapja csak a félórát jelzi; a kinematográfiáén a percek is láthatóak, a fotodinamizmust pedig olyan órához hasonlíthatjuk, amely nemcsak a másodperceket, hanem a köztük zajló mozgáson belüli töredékeket is jelzi: Ez már majdnem a mozgás differenciálszámítása.” Enyhe paranoiával azt is hozzáfűzte: bizonyos fokú elegáns rosszindulat kell ahhoz, hogy valaki összetévessze Marey és az ő eredményeit, hiszen a bizonyítékot legújabb művei szolgáltatják, a *Fűrészelő ács*, a *Meghajlás* és a *Változó helyzetek*. Akárcsak Balla és Boccioni, Bragaglia is állandóan a cselekvő testek „mozgásútjaira” hivatkozik, melyeknek ismerete a kortárs festők számára nélkülözhetetlen új anatómia rangjára emelkedik. Történelmi jelentőségű áttörés ez, mert — szerinte — „a művészet létrehozásának új technikáját” képviseli.

Bragaglia szemében a mozgásnak olyan anyagtalanító hatása is van, ami túlmeleg a fizikai jelenségek körén: A mozgás transzcendentális természetű, mert „a dolgok belső lényegét” tárja fel. Ebben — legalábbis az elméletet tekintve — Bragaglia közelebb áll Brancusihoz, mint a futuristákhoz. Szerinte az ő fotodinamizmusa is rendelkezik ezzel a transzcendentális jelleggel, hiszen eltávolodik a valóságtól. Ez a hangsúlyos megjegyzés válaszol azoknak, akik elmosódottnak és torzítottan tartják a képeit. Úgy vélte, hogy a lényeg bemutatása megváltoztatja a mű és a közönség viszonyát is. Sokkal mélyebbre hatóan alakítja cselekvővé a hagyományosan tétlen találkozást, mint a futurista festők kompozicionális fogásai, melyek „a nézőt a kép közepébe helyezni” igyekeznek. Bragaglia meg volt győződve arról, hogy a mozgásnak olyan tulajdonságai is vannak, amelyeket a látás „tompá képe” nem tud megragadni, s új észlelő érzékek kifejlesztését javasolta. Nemcsak esztétikai

kifejezésre törekedett, hanem azokra a „belső, érzékszervi, agyi és pszichikai érzelmekre” is, amelyeket akkor élünk át, amikor „egy tett otthagyja fenséges, töretlen nyomát”.

Mármost ami a fotodinamikus képeket illeti, Bragagliának sem sikerült futurista társainál jobban az elmélet és a gyakorlat, a célkitűzés és az eredmény között húzódó szakadékot áthidalnia. Ha nem tudnánk a spirituális dolgok iránti érdeklődéséről, nehéz volna elképzelnünk azt a tudati szintet, amelyre törekedett. S az sem valószínű, hogy képeiben fellelhetnénk „az élet örvénylő lírai kifejezését, eleven invokációját ama nagyszerű, dinamikus érzésnek, amelytől a világegyetem szakadatlanul vibrál”. Másrészt valóban lenyűgöző képek, s ezért joggal minősülnek inkább műalkotásoknak, semmint pusztai technikai újításoknak.

Bragaglia szemmel láthatóan azt akarta bebizonyítani, hogy a művészetet nem határozza meg eleve az, milyen médium révén jelentkezik. Bármely médium lehet művészeti, s Bragaglia az egyes eszközök tartalmát és nyelvét egyaránt szem előtt tartotta. Boccioni számára a művészet határa a hierarchiába már beillesztett diszciplínák határával esett egybe, és ezért eleve kizárta belőle a fotodinamizmust, bármilyen legyen is vizuális teljesítménye. Bragaglia viszont fotodinamikus képeit — bár az autonóm művészeti forma státuszát igényelte számukra — bekeretezte és szívesen vette, ha mint „quadri” (képek) kerültek szóba.

A korszak összefüggéseit figyelembe véve ez a státuszzavar nem meglepő: a közfelfogás a fényképezetet még mindig betolakodónak tartotta a festészet területén. A fotográfia mint művészet nem került be a modern mozgalmak körébe: a fotodinamizmusnak a kubizmusban például nincsen megfelelője. Innen nézve Bragaglia képei igencsak jelentősek, hiszen joggal állíthatta róluk, hogy a futurista formakincs olyan haladó bővítését képviselik, amely az idő próbáját is kiállja. A mai kutatás szemszögéből pedig Moholy-Nagy és Man Ray munkásságát megelőzve úttörő jelentőségűek a fotográfia művészetének megteremtésében.

Bragaglia titkolta módszereit, de képei mind belső felvételek és hosszú expozícióval készülhettek. Abban különböznek sok más „mozgó fotográfia”-kísérlettől, hogy nem a fényképezőgép, hanem a kép mozog. Rendszerint egyetlen tárgyra — egy-egy arc, fej, magányos figura — fölépített kompozíciók. *Balla portréja a Kutya pórázon képpel* ebből a szempontból kivétel. Két fő típus fordul elő. Vagy valamilyen sajátos, főleg kézmozgással járó tevékenységet folytató alak — *Fűrészelő ács, A gitáros, A gépiró* —, ahol Bragaglia a mozgásokban rejlő energia és ritmus kommunikációjára — ahogyan ő nevezte: „a mozgás algebrájára” — összpontosította a figyelmet; vagy helyzet-, illetve testtartás-változtatást megragadó képek: az átmenet mozzanatai a fölállásban, meghajlásban, járásban, avagy egy pofon lekeverésekor. S bár a fotodinamizmus itt felsorolt példáiból kiderül, hogy Bragagliát Mareyvel ellentétben nem foglalkoztatta sem a mozgás részletes fizikai elemzése, sem pedig a mozgás öncélú, pontos rekonstrukciója, a kiáltvány bergsoni kitétele, az a gondolat, hogy „emberibb dolog azt megragadni, ami az idő közben történik” — aligha olvasható ki belőlük. De kétségtelen, hogy ez az időköz izgatta, az a pszichikai koncepció, hogy „amikor egy ember föláll, a szék még mindig a lelkével van tele”. A megfogalmazásmód egyaránt tükrözi kötődését az egykorú spiritualista spekulációkhoz és a futuristák fizikálisabb jellegű szemléletéhez. Valószínűleg e pszichikai érzelm közvetítése volt az a cél, amire akkor utalt, amikor a fotodinamizmust aktív kisugárzásként jellemezte.

A futurista festők igyekeztek elhatárolódni Bragagliának a fényképezőgéphez kötődő, autonóm művészet kibontakoztatására irányuló törekvéseitől. Annyi mindazonáltal bizonyos, hogy legalábbis Ballára nézve kapcsolatuk és barátságuk gyümölcsözőnek bizonyult. Barátságuk kronológiája nem egészen tisztázott, de 1912-ben határozott változás fedezhető fel abban, ahogyan Balla a mozgás útjait kezeli, s ez valószínűleg a fotodinamizmussal való találkozásának köszönhető. Marey közvetlen hatása nyilvánvaló a megtört mozgások sematikus sorozatára épített *Az erkélyen futó lány* című Balla-képen; a rajzon még szembeszökőbb, mint a festményen. Az 1919-es *Hegedűs keze*, amelyet

Balla düsseldorfi tartózkodása idején festett, ugyancsak Marey módszerét használja fel. A *Kutya pórázon* viszont már észrevehető eltolódást mutat a Bragaglia képviselte töretlen mozgás folytonos hulláma, görbéje irányában, amit Balla később a repülő fecskék sorozatában is vizsgált. A *Kutya pórázon* összefüggése ezáltal is közvetlen, hogy ez a festmény szerepel Balla fotodinamikus portréján.

A hatás kölcsönös volt. Bragagliát Balla kísérletei a mozgásutak festészeti megjelenítésére kétségtelenül arra ösztönözték, hogy folytassa az életképes futurista megoldások keresését. Több, mint valószínű, hogy az elmozdult fotodinamikus kép eredetileg a véletlen terméke, s az a felismerés bátorította e véletlen tökéletesítésére, mivel a fotográfiai módszer inkább képes a mozgásélmény megragadására, mint Balla festészeti próbálkozásai. Bragagliának ebben igaza is volt. Hatásának újabb furcsa példájával találkozhatunk 1913 nyarán. Januárban a *Corriere Toscano* lelkes tudósítója a címdalán számolt be a fotodinamikus képek keltette szagélményről. Nem is fényképekről, hanem — „quadri” — festményekről beszélt. Közlése szerint a *Fűrészelő ács* fűrészpor-, halenyv- és terpentinszagot árasztott. Bragaglia megerősítette ezt a benyomást, mondván, hogy minden tárgyat igyekszik felruházni azokkal az illatokkal, amelyek „elevenné és teljessé” tehetik. Nem egészen világos, vajon szóvirággal vagy a művek további sajátosságával van-e itt dolgunk; mindenesetre Carlo Carrè 1913 augusztusában adta ki túlzó kiáltványai egyikét, *A hangok, zajok és illatok festése* címmel. Ebben a „környezeti erőt” képviselő szagok megragadását és kifejezését hirdette, mint ami nélkülözhetetlen a „tisztá plasztikus egészet” ábrázoló futurista festő számára. A különbség persze abban van, hogy Carrè a szagokat színekre fordította, s piros, zöld stb. szagokról beszélt.

Nem meglepő tehát, hogy miután a festők könnyen fogadták, Bragaglia más irányban kezdett tájékozódni. Sem a fotodinamizmus, sem a futurizmus nem jelentett számára kizárólagos lehetőséget, s elszántan tért vissza irodalmi és filmkutatásaihoz. Ekkor — és a későbbiekben is — messzire vetette ki hálóját, cikkeket és könyveket írt a legkülönbözőbb témákról, a panteizmustól a próféciáig, s együtt dolgozott az írók közül például Pirandellóval vagy olyan művészekkel is, mint például Prampolini. A futurista fotodinamizmus kiáltványa után tanulmányt tett közzé a 17. század nagy felfedezéseiről; a fotodinamizmust fogadó értetlenségért az a tudat vigasztalta, hogy „a ma varázslatnak tűnő dolgok paratudományosak, és idővel tudatossá is válnak”.

Ugyanebben az évben cikket írt *A 2000. évben* címmel, amelyben a televíziális telefonon kívül egyfajta diavetítőt is megjósolt: „olyan gép, amely a fényképeket távolra vetíti.” Külön nem említette a testeket körülvevő spirituális aurát, de az akkoriban olyannyira divatos értelmezések felbukkannak egyik 1914-es cikkében és kapcsolatuk a fotodinamikus képekkel tagadhatatlan. Az *elevenek és holtak kísértetei* az éteri, pszichikai és asztrális testek értelmezéseivel foglalkozik, utal Pascal és Kama Rupa elméletére, majd a szellemek és kísértetek fényképe kapcsán tér rá az aura tárgyalására.

Saját filmvállalatát, a La Novissimát 1916-ban hozta létre és három figyelemre méltó filmet is készített: először a *Thaist*, egy évre rá az *Álnok Varázslót (Il Perfido Incanto)* és a *Tetemem (Il Mio Cadavere)* címűt. A sors iróniája úgy hozta, hogy Marinetti is 1916-ban jutott végre arra a meggyőző désre: a futurista mozgalomnak a film modern médiumával is törődnie kell. De nem Bragagliát, hanem Ginnát jelölte ki a *Vita Futurista* elkészítésére. Bragaglia forgalmazóként működött közre. A *Vita Futurista* valójában nem volt más, mint többé-kevésbé egymáshoz kapcsolódó közjátékok sorozata. A futurista színházhoz hasonlított abban, hogy ugyancsak szakított a folytonos történés hagyományos gondolatával, és szórakoztatásra törekedett. De nyoma sem volt benne annak a valódi kinematográfiai kísérletezésnek és leleménynek, ami Bragaglia módszerét meghatározta. Bragaglia filmjeinek figyelemreméltó vonása, hogy elsőként használta valóban nyelvként ezt a médiumot, és már 1920 előtt megpróbálkozott a médium természetéből és lehetőségeiből kiinduló kinematográfiai módszer kialakításával. A fotodinamizmus nyilvánvaló hiányosságaitól eljutott a filmkamera, a megvilágítás és a Prampolini-féle absztrakt díszlet dinamikus lehetőségeinek olyan kombinációjához a filmben, amely a mozit merészen új dimenziók felé próbálta előrelendíteni. Határozottan megelőzte a

korát, akár a futurizmus, akár a dokumentált történelem szemszögéből értékeljük — ez utóbbiból oly feltűnően hiányzó — munkásságát. Szándékain mérve az eredményei azért tűnhetnek részlegesnek, mert túlságosan messzire tekintett, és olyan területekkel foglalkozott, melyeknek vizuális eszközei közismerten kisiklanak a kutató kezei közül. Még Boccioni is beláthatta, hogy „meg kell bocsátanunk azoknak a tévedéseit, akik megpróbálnak repülni”.

II. Alvin Langdon Coburn: A képszerű fotográfia jövője

A művész olyan ember, aki a kifejezhetetlent próbálja meg kifejezni. Viaskodik és szenved, mivel tisztában van vele, hogy legtökéletesebb ideálját soha nem tudja valóra váltani. Az extázis alkalmi pillanatai ámítják, azonban semmi sem lezárt a művészetben; halad előre, miképpen az ember szelleme, egyre újabb ismereteket nyer magáról és a mindenségről.

A művészeteknek ez az előrehaladása foglalkoztat. Hová vezet ez bennünket? Itt vannak a „moderne” a festészetben, zenében és irodalomban. Mit szólnának nagyapáink Matisse, Sztravinszkij és Gertrude Stein munkáihoz? Vajon mit szólnak? Rémülten emelnék fel a kezüket, rossz modoruknak adnák tanújelét, kötekednének és gúnyolódnának valami olyasmin, amit nem értenek, mivel túlságosan ósdiak. Mégis, ami forradalmi, holnap klasszikussá válik. Az idő szüntelen haladása alól az ember nem vonhatja ki magát.

Igen, ha a kor színvonalán élünk, akkor ezek a modernek azok, akik lebilincselnek bennünket. Tekintetüket a jövőre függesztve dolgoznak, a múlt avult struktúráit elemzik, s szellemük csillogó vízióját mindenestül megteremtik színekben, hangokban és mondatokban. Mivel engem a fotográfia különösen érdekel, az jutott eszembe: miért ne szabadulhatna meg a fényképezőgép is a konvencionális ábrázolóművészetek béklyóitól, és miért ne merészelhetne valami frisset, eddig még nem próbáltat? Miért ne volna kihasználható a mozgás tanulmányozására szubtilis sebessége? S egy lemez többszörös exponálása, hogy egy mozgó tárgyat felvegyen? Miért nem használták ki eddig az elhanyagolt vagy figyelmen kívül hagyott látószögekből adódó perspektívákat? Egészen komolyan teszem fel a kérdést: miért kellene továbbra is kis mindennapi felvételeket készíteni olyan tárgyokról, amelyek a tájak, arcképek és alaktanulmányok skatulyáiba besorolhatók? Gondoljunk csak arra, milyen örömet okoz, amikor olyasmit csinálunk, ami nem osztályozható, aminek a felső és alsó részét nem lehet megkülönböztetni!

A Royal Photographic Society tavalyi kiállításán amerikai fotóművészek képeinek egy csoportja volt látható, a legtöbb *Design* címmel, sok olvasóm emlékszik rá bizonyára. Ezek különböző — alakjuk és tónusértékük miatt fényképezett — csoportosított tárgyakat ábrázoltak, minden érzelmi képzet társítás gondolata nélkül. Úgy emlékszem, asztalokat, golfütőket, albumokat stb. láthattunk. Az elgondolásuk az volt, hogy a fényképezőgéppel olyan absztrakt módon dolgozzanak, amennyire csak lehetséges. Max Weber, a kubista festő és költő volt felelős ezért a képötletért, Max Weber pedig egyike a legkomolyabb művészeknek, akiket szerencsém volt megismerni. Mégis ezeket az új irányba mutató próbálkozásokat csak gúnnyal és nevetséggel fogadták — az újításoknak mindig egy a sorsa minden téren. Az *Esszék a művészetéről* (*Essays über Kunst*) című új könyvében azt mondja Weber: „Ahhoz, hogy hangulatokat fejezzen ki, melyek az érzést belülről indítják meg, miként a zene teszi, a képzőművésznek inkább dinamikailag, ritmikailag összekapcsolt formák vagy egységek képzeit kellene érvényesülni engedniük magukban, mintsem hangokéit. Ez olyan, mintha az ember egy gondolatot rögzítene, vagy egy tökéletes pillanatot állítana meg, vagy egy tér testszerűvé válásában működne közre, vagy levegőt merevítene ki, vagy színes fényt formálna éjszakává.”

Közlünk hányan adják át magukat mindezeknek a fotográfiában? A fényképezőgépre mint az önkifejezés meglehetősen markáns eszközére gondolunk — ha gondolkozunk egyáltalán. De az-e valóban? Ha egy pillanatra megállunk, és szemügyre vesszük a fény titokzatos minőségét, mely az

érzékeny zselatinba rajzolódik ki —, a tudományok teljes poézise a „látens kép” kifejezésben rejlik. Azokban az időkben, amikor embereket a fekete mágia vádjával égettek el, a fotográfus is minden kétséget kizáróan áldozattá vált volna, ha már létezett volna. Ma pedig minden taknyos kölyöknek vagy egy Brownie-ja, egy fénykép meg valami olyan mindennapos dolog, akár egy gyufaskatulya, s annál inkább az, mivel háborús időkben élünk. A fotográfia a felületes gyakorlat számára túlságosan egyszerű dolog, következésképpen azok kezelik megvetéssel, akiknek ezt tulajdonképpen jobban kellene tudniuk. Hiszen a zenét sem tekintik kevésbé művészetnek azért, mert Marika tud skálázni. Amire a fotográfiában szükségünk van, az több komolyság, nagyobb tisztelet médiumaink, és kisebb tisztelet elavult konvencióink iránt. Miután egy egész nyáron keresztül festettem, többé-kevésbé friss lendülettel érkeztem vissza a fotográfiához, és indítatva érzem magam arra, hogy kollégáimnak odakiáltsam: „Ébredjete! Tegyetek bármit, ami akár vad ellenkezésemet váltja ki, csak új és friss szemmel lássatok.” Ha továbbra is régi negatívjaink előkeresgélésével foglalkozunk, csinálunk róluk néhány gyenge másolatot, ahogyan ezt az elmúlt tíz évben tettük, akkor a fotográfia egy helyben fog toporogni. A fotográfia iránt mint a személyes kifejezés egyik eszköze iránt nagy tiszteletet érzek, és szívesen látnám a haladás élén. Ha nem lehetséges minden művészetek legifjabbikában modernnek lenni, akkor jobb, ha elássuk fényképezőgépeinket, és újból éles csonttal vésünk rajzokat, mint távoli őseink. Nem hiszem, hogy csupán elkezdték volna a fényképezőgép lehetőségeinek megvalósítását. A struktúrák szépsége, melyet a mikroszkóp mutat, tisztán képszerű szempontból számomra a kutatás csodálatos terepének látszik, a prizmák használatát szegmentált képek előállítására mindeztidáig alig próbálták ki, a többszörös expozíciót csaknem teljesen elhanyagolták — az úgynevezett szellemfényképektől eltekintve.

Kezdetben javaslok egy kiállítást az absztrakt fotográfia köréből. A részvétel feltételeiben világosan le kell szögezni, hogy olyan munka nem fogadható el, amelyben a kép tárgya iránti érdeklődés nagyobb, mint a rendkívüli szempontokhoz való érzék. Mindenekelőtt a forma és a struktúra iránti érzéknek van jelentősége, és ki kellene használni az alkalmat arra, hogy az elnyomott és váratlan eredetiség kifejeződésre juthasson.

Gondolkodjék az ember a művészetek modernjeiről így vagy úgy — a történelem kerekét nem lehet visszaforgatni. Helyteleníthetik bár a modern tendenciákat — sohasem térhetünk vissza újból az egykori akadémizmushoz és a nyárspolgári önelégültséghez. Mindezen jelenségek üressége, leírhatatlan butasága ma elég riasztóan szembetűnő. És azt remélem, hogy a fotográfia felzárkózik a többi művészethez, s hogy végtelen lehetőségeiből olyan dolgokat hoz létre, melyek idegenebbek és vonzóbban az álom fantasztikus lidércénél.

Edward Weston: Értelmezés helyett bemutatás. Naplóbejegyzések

1924.10.3. A múlt heti múzeumlátogatáskor gondolataim ismét a fotográfia alapkérdései körül jártak. Milyen célra vethető be leginkább a fotográfia, ha az ember figyelmen kívül hagyja tisztán tudományos és kommerciális hasznát?

A válasz aztán mindig világosan megjelenik, ha az ember látta egy nagy szobrász vagy festő művét, a múlt vagy a jelen olyan alkotását, amely hagyományos természetű, és kiemelkedő formákon, dekoratív motívumokon alapul. A válasz ugyanis az, hogy a fotográfiának más úton kell haladnia: a fényképezőgépet úgy kell használni, hogy az életet visszaadhassuk, hogy maguknak a dolgoknak igazi szubsztanciáját és kvintesszenciáját ábrázoljuk, legyen szó akár villogó acélról, akár élő húsról.

1928.10.2. Emlékszem [Kuhn] egy másik kijelentésére. Én azt mondtam: „Azelőtt értelmezésre törekedtem, most a bemutatás a célom.” Mosolygott: „Ön csak gondolja, hogy 'bemutat'. Az egyik csak a másik által érhető el. Vegyen például egy reklámfotóst, aki bemutat, és hasonlítsa össze az eredményt.” Nos, a szavak tönkreteszhetik a gondolatokat. Természetesen a bemutatást a saját szememen keresztül gondoltam. Jobban kidolgozhattam volna a gondolataimat, világosabbá tehettem volna őket. Azelőtt egy hangulat értelmezése volt a célom, most pedig magát a dolgot akarom bemutatni.

1930.4.24. A következő nyilatkozatot küldtem a texasi Houstonba, ahol májusban negyven fotót állítok ki: A felhők, torzók, kagylók, paprikák, fák, sziklák, kémények annak a nagyobb egésznek összefüggő, egymásra utaló részei, melynek élet a neve. Az élet ritmusa, bármilyen dologból érezzük is, az egész bizonyosságává válik. Az ember alkotó képessége ezt a ritmust a számára legalkalmasabbnak tetsző médium segítségével, vagy a tárgyhoz illetve a pillanathoz leginkább illőével ismeri fel és rögzíti. Érti az okot, az életet a külső formában. Azokat a tényeket, amelyeket nem érzünk, és megtanult szabályok segítségével rögzítünk: azok steril inventáriumok maradnak. Lényeges, hogy magát a dolgot lássuk: a kvintesszenciát, amely közvetlenül feltárul, az impresszionizmus ködje nélkül, egy véletlenszerű pillanat, röpké hangulat feljegyzése nélkül. Így tehát: egy szikla fotózásakor úgy csinálni, hogy úgy nézzen ki, mint egy szikla, ami azonban több annál.

1931.8.14. Ezek a festők, a legtöbb festő, és azok a fotóművészek, akik őket utánozzák, „magukat fejezik ki”. A „művészetet” mint „önkifejezést” értelmezik. Én már nem próbálom „magamat kifejezni”, személyiséget ráhúzni a természetre, hanem előítéletek, bűvésztükkök, hamisítások nélkül megpróbálom a természet dolgaival azonosítani magam, a dolgokat olyannak látni vagy megismerni, amilyenek, igazi valójukat, úgy hogy a felvételeim nem értelmezések — saját elképzelésem arról, hogy a természetnek milyennek kell lennie —, hanem kinyilatkoztatások; keresztülhatolás azon a ködfüggönyön, melyet a neurózis terített rá az életre; egy abszolút, személytelen újrafelismerés felé. A művészet olyan mértékben gyengül, amennyire személyes kifejezés; más szavakkal: olyan mértékben, amennyire a személyes kényszer eltorzítja a megismerést. Tegyük fel, hogy minden kényszertől érintve vagyunk, gazdaságitól, szexuálistól — ezeknek a kényszereknek nem szabad behatolniuk a munkánkba. A művész nem egy kis isten a trónján, aki fel lenne hatalmazva arra, hogy fej- és hasfájását kiaknázza és kiállítsa. A művész eszköz, mely által a

néma emberiség szólal meg. (...)

Ha tehát pár évvel ezelőtt azt írtam, hogy már nem az értelmezés, hanem a bemutatás érdekel, akkor csak félig mondtam igazat, mert végül is a reklámfotós és a katalógusillusztrátor is „bemutat”. Mi akkor hát a különbség egy káposztafejek az általam és egy reklámfotós által való „bemutatásában”? Az utóbbi tényező egy káposztafejet mint elszigetelt dolgot lát, érdek nélkül, hacsak úgy nem, hogy savanyú káposztát lehet belőle csinálni. Én ugyanabban a káposztafejen az életerő egész titkát érzem, el vagyok képedve, izgalom vesz rajtam erőt, és a bemutatásnak ezen az általam megvalósított módján tudom közölni másokkal azt a felismerésem, hogy a káposzta formája miért olyan és nem más, valamint azt, hogy miképpen viszonyul ez minden más formához.

Ezt az emocionális izgalmat nem szabad melodramaként értelmezni és összetéveszteni egy vándorpoéta homályos rapszodiáival, aki a virág leveleit tépdesi, hogy választ kapjon kétségeire. Ez sokkal inkább a megismerés nagy lángja, a dolgok jelentésének tudatára ébredése, az eszközök (ecset, véső, fényképezőgép) intelligens kontrollja, és ennek a megismerésnek kommunikálható formában való visszaadása.

1931.8.21. Ezek a gondolatok mindig megszakadnak. Azt hiszem, a múlt héten úton voltam a legvilágosabb megnyilatkozáshoz, amit valaha tettem. Próbáljuk meg még egyszer!

Amikor az „önkifejezés” problémájáról beszéltem egy látogató hölgygel, azt mondta nekem: „De hát az ön fotói annyira különböznek más fotográfusokéitól. Tehát ön mégiscsak a személyiségét fejezi ki.” Válaszomban idéztem Dora Hagemeiert, aki nagyon világosan és megértően írt a kiállításomról: „A *Carmel*-ban viszont meghaladja a művészt. Itt legyőzi a művészetet és látóvá válik. Az ő szemével látva változik meg egy madár szárnyában a repülés potenciája, egy bimbó szobra — látott dologból megismert dologgá. A látó olyan valaki, aki a belső szemével lát, és képes arra, hogy a dolgokról való tudását konkrét módon fejezze ki, aki intelligens érzékelését vagy személyes előítéleteit közvetlen, letisztult formában tudja közölni, úgy hogy a szemlélő részesülhet a kinyilatkoztatásban. A formát — a kompozíciót, a konstrukciót — nem szabad olyan formulaként értelmezni, melyet szabályok alapján meg lehet tanulni. Sokkal átfogóbb annál. Az az átdolgozott, hatalmas eszköz, amivel a látó rendelkezhet, amikor tapasztalatát be akarja mutatni és közölni kívánja.”

1932.2.1. Írtam egy nyilatkozatot a De Young Museum számára, amikor utoljára ott állítottam ki: „A fotó nem a ködlovagoknak, az 'álmodozó esztétáknak', a hátrafelé kacsingatóknak szól, akik elmúlt kultúrákban keresgélnek, sem a cinikusoknak vagy a szörszálhasogató gyáváknak: a fotó a tevékeny emberé, aki a jelen élet tudatos résztvevőjeként minden eszközt bevet érzékelésének világos kinyilvánítására. Ez az érzékelés nem korlátozódik napjainknak olyan materiális eszközeire és jelenségeire, mint amilyenek a gépek, a felhőkarcolók, az utcai jelenetek, hanem minden — a virág, a felhő vagy a gép — tárgy, ha az új médium természetének megfelelő érzékkel látjuk, melynek megvan a maga saját technikája, módszere, és amelynek semmi köze nincs a kifejezés ócska formáihoz, eszközeihez és céljaihoz”.

Végezetül: nem hagyom magam korlátozni elméletektől. Sohasem kételkedem eljárásom helyességében. Ha engem valami érdekel, csodálkozásra készítek, munkára indít, az már elegendő ok ahhoz, hogy köszönetet mondjak az isteneknek és folytassam. Légy merész, irracionális, tartsd magad távol a formuláktól, maradj nyitott minden friss benyomásra, maradj mozgékony... Az elméletek közvetlenül az akadémiához vezetnek, ha formát öltenek.

1925.10.21. „Form follows function.” (A forma követi a funkciót.) Hogy ezt ki mondta, nem tudom, de helyesen beszélt!

Éppen a vécénket fotózom, ezt a rendkívüli szépségű, csillogó porcelán edényt. Azt hihetnék, hogy

cinikus hangulatban vagyok, ha effajta szüzsét választok, ahelyett hogy szép nőket vagy „Isten szabad természetét” fényképezném. De nem! Inspirációm a formára való tisztán esztétikai reakcióként érkezett. Már régen elhatároztam, hogy a modern higiénának ezt a hasznos és elegáns kellékét lefotózom, de a lehetőségei csak akkor világosodtak meg számomra, amikor megpillantottam a képét a mattüvegen. Hihetetlen izgalom vett rajtam erőt! — itt állt előttem érzéki valóságban „az ember isteni formájának” minden görbülete, minden hiba nélkül.

Sosem értek el a görögök nagyobb tökélyt kultúrájukban, olykor a vécécsésze a maga tartózkodó, egészséges formáinak ragyogásában és mozgalmas kontúrjainak duzzadó, lendülettel előre felé mozgásában a szamothrakéi Nikére emlékeztet.

1925.10.30. A vécé variációival kísérletezem, különböző látószögek, más objektív. Néhány szögből a csésze meglehetősen obszcénnek látszik: így változtatja meg a bemutatás az érzelmi reakciót.

Azóta csak egy negatív, ami ki tudna elégíteni, az elsőt nem számítva. Mégsem vagyok készen; ha majdnem a földről látja az ember a kontúrokat, akkor nagyon elegánsnak tetszenek, de ahhoz, hogy ilyen mély pontról lehessen dolgozni, ahhoz egy másik támasztékra lenne szükségem a géphez, nem a statívrá.

1925.11.1. Sokkal egyszerűbb volt, mint gondoltam. Amikor a gépet állvány nélkül a földre tettem, pontosan azt találtam, amit kerestem és négy negatívot készítettem.

1925.11.4. Nem nagyon tudnék válaszolni arra a kérdésre, hogy a vécéről készült felvételek közül az első vagy az utolsó tetszik-e a legjobban. Talán az első, de a másodiknak illetőleg az utolsónak annyira más a koncepciója, hogy alig tűnnek összehasonlíthatóknak, és vonalait és kidolgozását tekintve amaz éppolyan elegáns, mit a másik. A föld szintjéről készített felvételen a csésze nyílása nem látható, ezért finom emberek biztosan inkább értékelik, kevésbé is szuggesztív, de „a tiszta stb.”.

Marad egy probléma. (...) A fából készült tető éppen hogy megjelenik a felső szélen, csak egy fél centiméternyire, de mégis zavaróan. Természetesen láttam ezt a mattüvegen, de azt gondoltam, hogy a legjobbat hozom ki belőle. Az az egyszerű megoldás nem jutott eszembe, hogy lecsavarozzam a tetőt. Mentségemre csak azt hozhatom fel, hogy ezeket a negatívokat az idő oly nagy nyomása alatt csináltam, minden pillanatban attól félve, hogy valaki természetes szükségletének engedve, más célokra akarja használni a vécét, mint én.

Albert Renger-Patzsch: Célok

A fotóművészet még nem olyan régóta nagykorú. Sok tehetséges fotóművésznek azon törekvése, hogy a képzőművészetnek a fotográfia eszközeivel lépjen a nyomába, ma még éppúgy mértékadó a fotográfia művészi stílusa szempontjából, mint akkor volt, amikor a fotográfia gyermekcipőben járt.

A művészet fordulóponton van. A századforduló óta olyan törekvések érvényesülnek, amelyek elkerülik a kitaposott ösvényeket, és új törvények felfedezésére sarkallnak.

Az ábrázolás szándéka korábbi korszakok művészetében, ha nem is a legnagyobb, de mégiscsak az egyik legjelentősebb szerepet játszotta. Történelmi, vallási, irodalmi ösztönzések kerültek az előtérbe, ha a különböző korszakokban a súlypont is eltolódott. Mindezen áramlattól mindig lemaradt: a fotó.

A fotográfiának megvan a maga saját technikája és megvannak a saját eszközei. Ha ezekkel az eszközökkel hatásra törekszik, ahogy a festészetben adottak ezek, a fotográfus konfliktusba kerül eszközeinek, anyagának, technikájának őszinteségével és egyértelműségével. És ha mindenképpen kell, szorgalmazhatja a képzőművészeti alkotásokkal való tisztán külsődleges hasonlóságot.

A jó fotó titka, mely éppúgy rendelkezhet művészi kvalitásokkal, mint a képzőművészeti alkotás, realizmusában rejlik. Hogy olyan benyomásokat adhassunk vissza, amilyeneket az ember, a természet, a növények, az állatok vagy építőmesterek és szobrászok, valamint mérnökök és technikusok alkotásai láttán érez, nekünk a fotográfiában megvan rá a megbízható szerszámunk. Még nem értékelik kellőképpen azokat a lehetőségeket, melyek lehetővé teszik, hogy az anyag varázsát visszaadhassuk. A fa, a kő és a fém szerkezetét a maga sajátosságaival olyan kiválóan mutatja meg, ahogy ezt a képzőművészet eszközeivel soha nem lehet megtenni. A magasság és a mélység fogalmát csodálatos precízióval tudjuk fotográfiailag kifejezni; s a leggyorsabb mozgás elemzésében és visszaadásában a fotográfia korlátlan úr.

A modern technika merev vonalstruktúrájának, a daruk és hidak levegős rácsszerkezetének, ezer lóerős gépek dinamikájának képi megvalósítása jószerivel csak a fotográfiában lehetséges. Amit a saját hívei — amennyire a festői stílust követik — felrónak a fotográfiának: a forma mechanikus visszaadását — épp azáltal kerül fölénybe minden más kifejezési eszközzel szemben. A forma abszolút pontos visszaadása, a tónusárnyalás finomsága a legélesebb fénytől a teljes árnyékig — ez adja a technikailag jó fényképfelvételnek az élmény varázsát.

Engedjük hát át a művészetet a művészeknek, és próbáljunk a fotográfia eszközeivel olyan fotókat csinálni, melyek fotográfiai minőségüknél fogva állják meg a helyüket — anélkül, hogy a művészettől hitelt vennének fel.

Franz Roh: Mechanizmus és kifejezés. A fotográfia lényege és értéke

joggal mondták, hogy azok az emberek, akik nem értenek a fényképezőgép kezeléséhez, nemsokára analfabétáknak fognak számítani. sőt, azt hiszem, hogy a középiskolák hamarosan be fogják építeni úgynevezett rajzoktatásukba (remélhetőleg elavult tárgyak helyett). mert a pedagógia — természetszerűen utánozva — mindig azokat a technikákat illeszti be oktatási terveibe, amelyek a felnőttek körében általánossá kezdenek válni. nagy Károly korában csak a *tudós ember* tudott írni, évszázadokkal később minden *művelt ember*, még később minden *gyerek*. rokon folyamat szűkebb időszakazon belül: 1900 körül az *írógépet* csak távoli speciális irodákban lehet megtalálni, ma minden üzemben, holnap, miközben olcsóbb lesz, minden diák mindennapos eszközévé válik. (teljes kisiskolás osztályok fognak kóruszerűen „hangtalanná” lett gépeken dobolni.)

a fényképezőgép éppígy be fogja futni hamarosan azt a három tipikus szakaszt, mert nemcsak csodálatos képi *játékot* hoz létre, hanem rendkívül „praktikus” háttére is van, már ma azt mutatja a képes újságok számának óriási növekedése, mennyire visszaszorult a *közvetett* szemléletes (írott) a *közvetlennel* (lebilincselő tényállás ábrázolása) szemben. közben viszont új lehetőségek adódnak, nem annyira rajzolók számára, hanem tágabb értelemben vett riportfotósoknak, legalábbis közülük a rámenősebbjének. és míg 1800-ban valaki egy nagyobb utazáson 500 oldalas naplót írt, utóbbi ma 100 méter Leica-filmszalaggal tér haza, s ez teljesebben tartalmazhatja az emlékezést, mint a szó, mert látvánnyal telített, térben és időben további szakaszokra is hat, mert a külső környezet nemzetközi nyelvét használja, mely sem századok, sem országok szerint nem változik *alapvetően*. szociológiai szempontból meg lehet állapítani, hogy a fotó a kapitalista felső réteg szolgálatában áll, mivel egyre növekvő mértékben kapcsolódik be a reklám alakításába. itt a vételre kínált tárgyaknak sokkal precízebb képzetét lehet életrehívni fotókkal, mint egy mégoly szuggesztív rajzzal. másrészt a fényképezőgép a munkásosztály emberi szükségleteit is szolgálja: milyen gyakran látunk vasárnapi kirándulásokon „kisembereket”, amint szabadidő-élményeiket rögzítik. annál is fontosabb, hogy a korszak legkiválóbb teljesítményeinek keresztmetszetét tartalmazó könyvek magához a néphez jussanak el.

a tágabb értelemben vett riporttól mint az emberi életéhség egyik fő területétől el kell határolni azt a „képkészítést”, mely *kifejezéssel telített felületet* kíván létrehozni. itt merül fel a kultúra termékeként néhány emberben mindig az a kérdés, hogy lehet-e egy fotó egyáltalán kifejezésteli, vagyis „okvetlenül szükséges”, ha teljesen át van formálva. arra a kérdésre gondolunk, hogy — egyedül ebben az értelemben — *művészettel* van-e dolgunk itt. a nyárspolgárok és a „kennerek”, többnyire a lét rosszféle képződményei, még gyakran egy véleményen vannak abban, hogy az *átformált* fotótól is elvitatják a „művészet” minőségjelző pecsétjét. itt vagy látszatproblémával állunk szemben, amennyiben a művészet teljesen korhoz kötötten, önkényesen rosszul van meghatározva, vagy az emberi látás egyáltalán el van rontva, még a természettel szemközt is csak *egyfajta* szépségre beállított. ha az ember viszont nem akar mást érteni művészetben, mint öncélú, az ember által előidézett, kifejezésteli képződményt egyáltalán, akkor ide számítanak a jó *fotók* is. ha viszont művészetben csak manuális, az emberi kéznek csak a szellemből levezetett kifejezéstermékeit értjük (ami oktanul elég volna), akkor a fotók számára új kategóriát lehet bevezetni, anélkül hogy ennek

esztétikai értéke aztán csorbulna. durva, szubjektív tévedés azt hinni, hogy esztétikailag értékelhető képződmények csak akkor jönnek létre, ha minden egyes vonás „a lélek kedvelt olvasztótégelyéből”, vagyis magának az embernek szellem által vezetett kezétől származik. a fenti, leszűkítő definícióval minden kifejezőként megjelenőnek a három nagy területe közül csak *egyetlen* területet lehetne megragadni: sem bizonyos *természeti* formák, sem bizonyos *gépek*, esztétikai tökéletessége, melyeket éppúgy nem a kifejezés kedvéért hoztak létre, nem volna lehetséges.

éppenséggel találkozhatunk ebben a könyvben olyan alkotással, amely a fenti definíciónak, ami tulajdonképpen csak egy rangot, egy *minőséget* állapít meg, eleget tesz. ezek azok a fotók, melyeken semmit nem szeretne az ember eltolni, felemelni vagy síkszerűvé tenni, egyetlen helyet sem anyagszerűvé vagy anyagszerűtlenné tenni stb. biztosan akadnak majd olyan emberek, akik a *legjobb* fotókról is kijelentik, hogy nem érik el a grafikák kifejezésértékét. hogy itt nem a *fotó* kérdéséről van szó, azt kísérletileg annyiban lehet bizonyítani, hogy aztán többnyire az új festészet és grafika elutasítói is, legyen az absztrakt konstruktivista vagy új tárgyias. aki mondjuk ennek a kötetnek a fotóit, amivel már találkoztam egyszer, „merevnek, képkivágásaiban keresetnek és nem-szervesnek” találja, az ugyanezt a dobását szokta tartogatni az ifjabb nemzedék festészetére és grafikájára, csak még fokozottabban. elég bizonyíték, hogy tehát nem a „fotó és mechanizmus” sajátos problémáiról van szó, hanem az új, feszültebb, konstruktívabb látásnak mint olyannak a tagadásáról.

a fotó nem pusztán *másolata* a természetnek, azért mert minden színérték, térbeli mélységviszonylat és formaszervezet (mechanikus) áttevése. mégis a fotó értéke magának a természetnek az esztétikai értékein alapul. hogy ezért csak technikai felkészültségre volna szüksége az embernek ahhoz, hogy jó fotográfus legyen? Semmiképpen sem: teljes embernek kell lenni, ahogy a kifejezés minden más területén is. a sajátos mindenkori formaértékelés a fotóban éppen úgy nyilvánul meg, mint például a grafikában. valószínűleg — természetesen gyakorlott szemnek — a *névtelen* fotók idő és ország szerinti lokalizálása csak *fokonként* nehezebb, mint grafikák, képek, szobrok esetében, még ha a fotókat nem *tartalmilag* (mondjuk, viselettörténeti szempontból) tudjuk is datálni és lokalizálni, hanem például egy sor állatot vagy tájat kell összehasonlítani.

már ebből az *egyéni konstansból*, mely akár magukban a művészetekben, feltűnően megmarad, észrevehető, hogy a jó fotónak is szervező, egyénítő elv kell alapjául szolgálgjon. az *egyik* fotói mindig fádnak hatnak, még ha technikailag jók is, a *másikéi* mindig erős hatást érnek el, még ha készítőjük laikusnak érzi is magát és technikailag olykor nem tökéletesen dolgozik. a szervezőelv, szemben a grafikával, itt nem a tetszés szerinti valóság mindenhol működő manuális átformálásában rejlik, hanem a valóság egy minden tekintetben termékeny darabja kiválasztásának aktusában. ha a grafikában ezer formája van a külvilág *új formába öntésének* és *redukálásának*, akkor a fotó számára száz lehetősége van a *nézőpontnak*, a *kivágásnak*, a *megvilágításnak*, mindenekelőtt azonban magának a *tárgyválasztásnak*.

a lehetőségek ezen korlátozott köre máris elegendő ahhoz, hogy jelentős egyénítést lehessen megvalósítani. többnyire túlbecsüljük annak a kevés elemnek a számát, ami kizárólagosan szükséges ahhoz, hogy jelentéssel bíró alkotás szülessék. milyen egyszerű, rögzített készülék (hogy egy más területre ugorjunk át) a zongora a maga mindig visszatérő oktávjaival. és mégis, az adott elemek mindig új kombinációjával minden zongorista elő tudja csalogatni saját világát ebből a kevés hang sorból.

Tristan Tzara: A fényképezés a visszajáról

Azok a sugarak, melyek a tárgy legkülsőbb pontjairól az íriszre esnek, fordított képet hoznak létre: ma már ez nem így van.

A fotográfus új eljárást talált fel: a térbe állítja a képet, mely túlmegy azon, és a levegő görcsös kezével és szellemi képességeivel fogja el és őrzi meg azt a szívében.

Ellipszis köröz egy fogoly körül, lehet, hogy egy cigarettatartó? A fotográfus elfordítja gondolatainak nyársát a rosszul olajozott hold ropogása közepette.

A fény változékony a hideg papíron, a pupilla rándulása szerint, súlyának megfelelően és attól a lökéstől függően, melyet előidéz. Egy fa bordázata sejteti a fém-erek raktárát, sejteti a messze kiemelkedő csillárt. Bevilágít a szív pitvarába, hópelyhek fáklyájával. És ami minket érdekel, ok nélkül való, akár egy felhő, mely fölöslegét szétszikrázza.

De beszéljük a művészetről. Igenis, a művészetről. Ismerek egy urat, aki kitűnő arcképeket csinál. Ez az úr egy fényképezőgép. Azt kifogásolják: De hát nincs meg benne a szín és az ecset idegessége. Ez a lebegő, bizonytalan valami alapjában véve gyengeség volt, amely saját magának igazolásául szeszizibilitásnak nevezte magát. Az emberi tökéletlenség mégiscsak komolyabb kvalitásokkal rendelkezhet, mint a gépek egzaktusa. Na és a csendéletek? Mégiscsak azt szeretném tudni, hogy nem borzolják-e sokkal inkább ízlelő- és szaglőidegeinket az előételek, desszertek és a vadhússal teli kosarak. Hallom egy olajakna robbanását, egy torpedó becsapódását, edények törését a háziasszony átkozódásával együtt. Miért nem készül minderről arckép? Mert mindez olyan szervet vesz célba, mely sokaknak sajátos izgalmat közvetít, de a szemet vagy a színt kihagyja a játékból. Ezt ismerték fel a festők; összeültek és hosszasan disputáltak és megalkották a felbontás törvényeit. És a felépítés törvényeit. És a megfordítás törvényeit. És a megértés és a felfogás, az eladás, a sokszorosítás, a méltatás és a múzeumokban való megőrzés törvényeit. Azután jöttek mások és zajosan hirdették új ihletüket, hogy amit az elsők csináltak, nem más mint olcsó szar. Ők ehelyett saját árujukat kínálták, impresszionista vázlatot, nagyon közepes, ám vonzó szimbólumba összefogva. Egy pillanatig hittem ostoba, márciusi hóban megfürdetett kiáltásuknak, de nemsokára felismertem, hogy csupán meddő féltékenységgel kínozták őket. Mindannyian angol képes levelezőlapok gyártásánál kötöttek ki. Miután Nietzsche-t olvasták és barátnőikre esküdtek, miután társaik halott csontjaiból minden nedvet kiszívtak, kijelentették, hogy csak szép gyermekek díjazták a jó olajfestészetet, és hogy a legjobb az, amit a legdrágábban adtak el. A sleppes festészet, ondolált hajjal, aranykeretben. Ez az ő emlékművük, mi sarcunk, melyet a szobalány kiönt.

Amikor minden, amit művészetnek hívnak, reumában szenvedett, akkor gyújtotta meg a fotográfus ezergyertyás lámpását, s a fényérzékeny papír egyre itta magába használati tárgyaink mély feketéjét. A fotográfus felfedezte, hogyan érhet el a gyenge és erős megvilágítás erejével nagyobb hatásokat, mint azok a csillagképek, melyek szemünket gyönyörködtetnek. A mechanikus, pontos, egyszeri és egzakt forma felbomlása rögzítve van, sima és finom, akár a haj fényfésűn át nézve.

Hogy vízspirált vagy egy revolver tragikus felvillanását, tojástart, világító ívet vagy az ész zsilibjét egy finom kis fület fémpipával vagy algebrai formulákból kirakott turbinát ábrázol? Ahogyan a tükör

könnyűszerrel veri vissza a képet, a visszhang pedig a hangot, anélkül hogy megkérdezné, miért, ugyanúgy a dolgok szépsége is senkié, mert mostantól fizikai-kémiai produktum.

A nagy találmányok után, a nagy viharok után a szenzibilitás, a tudás és az intelligencia minden kóklértrükkje egyetlen seprűnyi lendülettel tűnt el a varázsszél zsákjában. A fényértékek kalmára hajlandó fogadni az istállófiúkkal. Az az adag zab, amit esténként és reggelként a modern művészet lovainak beadnak, nap- és sakkhúzásainak magával ragadó menetét nem képes megzavarni.

Hogyan lát a fotóművész? Raoul Hausmann és Werner Gräff beszélgetése

H: Kedves G., a tapasztalat azt mutatja, hogy a legtöbb fényképezőnek sejtelve sincs a legfontosabb művészeti kérdésekről. A képkivágás, a tekintet irányítása, tér és forma viszonya — mindez a legtöbbjük számára üres fogalom.

G: Igen, kedves H., erről sokat lehetne beszélni, és ezek olyan kérdések, amelyeket még egyáltalán nem fejtettek ki elég világosan a nyilvánosság előtt.

H: Mindazonáltal néhány évvel ezelőtt az *Itt az új fényképész (Es kommt der neue Fotograf)* című könyvében már gazdag példatárat állított össze arról, hogyan szabadult fel a fotográfia az esztétika elavult szabályai alól!

G: De óvakodtam attól, hogy új szabályokat alkossak.

H: Erről időközben mások gondoskodtak.

G: És úgy véli, oly módon, hogy helyesbítésre szorulnak?

H: Kétségtelenül. Azt tartanám kíváncsinak, hogy minden idetartozó kérdést rendszerezve tagoljunk, és a lehető legegyszerűbben válaszoljunk meg. Próbálkozzunk meg vele.

G: Egyetértek. Tehát megállapítjuk, hogy a képek többnyire alakítatlanok, és ez azért van, mert a *fotósok nem tudják, mit jelent látni*, s azt sem, hogy ezt a fotográfiai-optikai tudást hogyan kell a gyakorlatban alkalmazni. Beszélgetésünk tehát a következőképpen tagolódna: *először az emberi látással foglalkoznánk általában, majd a tekintet irányításának az egyszerű tömegekkel való kapcsolatával, mely az előbbiből adódik, kitérnénk tér és forma ellentétére, a képkivágásra, és szót ejtenénk a látottaknak a tudat által való helyesbítéséről.*

H: A tekintet irányítása, képkivágás, tér és forma, és a látásnak a tudat általi helyesbítése — ezek kétségtelenül nehéz kérdések, melyek alapos választ követelnek. Egyébként azt hiszem, hogy előbb még szólnunk kell a fotográfiáról mint a művészet és a technika között helyet foglaló köztes fokozatról, és arról, hogy a fotográfia éppúgy, mint azok, történelmi-nevelő szerepet tölt be az ember tudatában.

G: Ezt hogy érti? Nem túloz egy kicsit?

H: Meglehet. De fontosnak tartom, hogy ne keltsük azt a benyomást, mintha csak önkényes, eredetinek tűnő szabályokat akarnánk felállítani, ahelyett hogy a fotográfiai látás lehetősége szerint tudományosan megalapozott vizsgálatával szolgálnánk. Meg aztán azért is, mivel a legtöbb ember alig tud valamit a művészet és a technika összefüggéseiről, legjobb esetben mindig csak „érdekes”-ről és „szép”-ről beszélnek — ez pedig nem vezet sehová.

G: Mit kíván tehát mondani a művészetről és a technikáról?

H: Hogy mind a kettő egymással közeli rokonságban levő eszköz, amely alkalmas arra, hogy az ember a dolgok világában elfoglalt helyét megértse. Mind a technika, mind a művészet — az egyik inkább a gyakorlatban, a másik pedig az érzés szintjén — a megértést szolgálja azzal, ami a természetben mint testi képességeink kiterjesztésére való lehetőségben rejlik. Éppen úgy, ahogy a nagyon korai idők emberének, hogy élni tudjon, vadászó állatait pontosan ismernie kellett, és ezért a barlangok falára a legjellemzőbb pontossággal fel is rajzolta őket, így befolyásolta a látást mindenkor a képi ábrázolás, azzal a céllal, hogy a környezet állapotait jobban ragadja meg. A 15. században vezették be a festészetbe a perspektívát, a technika pedig a könyvnyomtatással és a lőporral kezdődött, ugyanakkor tágasabbá vált a polgár élettere; a 19. században a párhuzam a burzsoázia fénykorával és a vasút fejlődésével a színelmélet és az impresszionista festészet volt. Korunkban a fotográfia és a film gyakorolja a legnagyobb hatást a szemléletre. Azt lehet mondani, hogy a fotográfia, a fotómontázs és a film a feltörekvő tömegek érzékeit élezi és fejlesztik. Látni és tudni, mit lát az ember és mivégre, éppen ma az egyik legfontosabb dolog, és a fotográfiának mint művészetnek a fejlődése éppen ezért kezdődik éppen most.

G: Amikor ön a fotográfiát művészetként említi, sokak haragját vonja magára.

H: És mégis azt kell mondanunk: a művészet a *Könnenből* (képeség) ered: tehát hozzátartozik a technika. És a megformálásnak igazán mindegy, hogy a festészet eszközeit használjuk-e vagy egy másodperc töredéke alatt dolgozó fényképezési eszközöket. Mindkét esetben kizárólag arról van szó: ki és mit lát.

G: A formák, tónusértékek ellentéteinek kiemelésével művészi egészlet tudunk elérni, akár technikai eszközökkel tesszük, akár nem. De milyen kevés fotográfus ért ahhoz, hogy a mai fényképezési-optikai tudást alkalmazza! Mert azok a szabályok, amelyeket az emelkedett tankönyvekben találni, többnyire meglehetősen önkényesek és főképpen a szerzőik nem képesek ki elégítően megmagyarázni a miértjüket. Vegyünk szemügyre néhány ilyesfajta szabályt közelebbről! Például: „A képet úgy kell felosztani, hogy háromszögszerkesztés jöjjön létre, hogy a szabad mezőt hangsúlyozza.” Vagy: „A kép felépítésében lehetőség szerint átlót lehessen kimutatni.” Vagy: „A képen az a tárgy a főmotívum, amely térbelileg a legnagyobb és tónusértékével lebilincsel.” Ezek a szabályok biztosan gyengék, de ha már vannak, akkor legalább tudományos-optikai tapasztalatoknak kellene őket alátámasztaniuk!

H: És ez azt jelentené, hogy egyáltalán csak útbaigazítás adható a látáshoz, a papirosízű szépségfogalmakhoz viszont nem. Mire vezethető vissza például az átló elmélete, az a kérdés, és mennyire célszerű a tekintet átlós irányítása és hol húzódnak a határai?!

G: Helyes! Ezekhez a vizsgálódásokhoz a következő kiindulópontot válasszuk: egzakt kísérletekkel arra a felismerésre jutottak, hogy ha egy, a látókörünkbe hirtelen kerülő területet szemlélünk, pl. plakátot, egy könyv lapját vagy egy fotót, a tekintetünk először önkéntelenül a felső harmad egy bal oldali pontjára esik, szemmel láthatóan azért, mert az olvasásból adódóan ahhoz szoktunk hozzá, hogy először erre a helyre pillantsunk. Ezért esik nehezükre az (optikailag) nem eidetikusán orientált embereknek az olyan fotók „olvasása”, melyeknek máshol van a legfigyelemfelkeltőbb pontjuk. Még a szabad térben is az első tájékozódó körülpillantás mindig a szervesen legtermészetesebb látásirányba történik, aktív bal- vagy jobb-látás esetén könnyen eltolódhat e kettő közül valamelyik irányba. Ez fontos az általános látás megítélésére szempontjából, mert a jobbkezesek (tehát az emberek többsége) ismeretes, hogy csaknem kivétel nélkül a bal szemükkel látnak élesebben és ezért balra kezdik a tájékozódást.

H: Ebből az következne, hogy a kép terének egy meghatározott helye — a felső harmad egy balra eső pontja ugyanis — annyira előnyben részesül, mikor a tekintet minden körülmények között először oda esik, ezért a fotográfusnak ezt a helyet megkülönböztetett figyelemmel kezelnie.

G: Az volna tehát a legkézenfekvőbb, ha maga a főtárgy erre a helyre kerülne...

H: ... Amit a kamera-beállítással majdnem mindig könnyen meg lehet tenni.

G: Igen. De a főtárgy célszerűen mégiscsak akkor kerül az elsődleges látópontba, ha a maradék képmező egésze különösen könnyen áttekinthető. Mondjuk akkor, ha az összfelület struktúrája a főtárgy kivételével világos és általánosan ismert. Mondok egy példát: egy vízfelület, homok, szántóföld vagy asztallap, padozat, aszfalt. Ha a környező felület bonyolultabb, akkor a tekintet inkább vezetésre szorul. Azonban mindig balra a felső harmadban kellene kezdődnie és (adott esetben melléktárgyakon keresztül) onnan a főtárgyhoz vezetnie. Tehát például egy balról induló lefelé vezető átlóban.

H: Ahol aztán szükségszerű módon a főtárgy a vezetett tekintet végpontjában, tehát jobbra lent helyezkednék el.

G: Igen. És ez a titok, és ez az eredete a képben megkövetelt átlónak. Lehetővé teszi a leggyorsabb és legbiztosabb tájékozódást, a legsebesebb áttekintést és ugyanakkor a legbiztosabban vezet a főtárgyhoz.

H: Tehát egyetért az átló követelményével?

G: Csak feltételesen, az átlós tekintetterelés a legegyszerűbb, de nem az egyedül lehetséges. Ráadásul az átlóelmélet védelmezői azt a hibát követik el, hogy a bal föntről jobbra lefelé húzódó átlókat a jobb fentről balra lefelé tartó ellenátlókkal azonos szintre helyezik. Azonban kísérletek tanúskodnak arról, hogy mindkettőnek teljesen más a funkciója, ami a tekintet irányítását illeti. Egy olyan átló, amely balra fent, az elsődleges látáspontban kezdődik, ténylegesen képes rá, hogy a tekintetet keresztülvezesse a képen, az ellenátlónak viszont kizárólag olyan hatása van, hogy *feltartja* a tekintetet! A tekintet vezetésére már csak azért sem alkalmas, mivel kezdőpontja messzire esik a látás elsődleges pontjától.

H: Ezt mindenkinek meg kell értenie, aki a látás folyamataival behatóan foglalkozott. És itt szeretném az általános látási folyamattal kapcsolatos vizsgálódásaim alapján a következőket továbbgondolás céljából közrebocsátani: az általunk látott tér nem egyenes vonalban fut az eltávolodás növekvő négyzetében kisebbedve egy enyéspont felé; látószervüknek megfelelően két egymásba átmenő félgömbfelület kombinációját pillantjuk meg, melyek egyesülésükkor a látószervek helyzete szerint többé vagy kevésbé az ellipszis formájú elhatárolásra hajlanak. Közben a vonalak csak látszólag futnak egyenesen, a valóságban görbe pályákban látunk. Mindenesetre ezek a görbületek olyan minimálisak, hogy gyakorlatilag egyenesnek tűnnek, de eleven látásunk számára, mely a szakadatlan ide- és odakísérésben, tömegek, irányok, világos és sötét kihámozásában, elnyomásában zajlik, rendkívül fontos. A jól korrigált fotóoptikának ezt a lényeges elemet nem kell felmutatnia, mert az élességi pontok (szemünk aberrációjának megfelelően) kisebb eltolódása a fotóobjektívnek nem számít. Tehát különös utat kell választanunk, hogy az anasztigmáttal hatást érijünk el, mely látásunkat (helyesebb, ha nézést mondunk) analóg módon adja vissza.

G: Mondana erre egy példát?

H: Igen! Tegyük fel, hogy egy megemelt állásból körbepillantunk egy nagy területre, mondjuk, egy világítótornyból a tengerre. A tényleges látvány egy körfelszíné. Még ha a látóhatár egyes részzszakaszait látszólag vonalzóval húzták volna meg, azonban valójában mégsem lehetnek egyenesek. Ha a látómező egyes részeit vesszük külön tekintetbe, akkor a vízfelszín látszólagos felívelése tűnik fel kb. a képmező második alsó harmadáig, csak az utolsó harmadban mutatkozik a szem számára ennek a síknak egy laposabb iránya. Ez onnan ered, hogy ténylegesen látómezőnk

gömbfelületrészein belül helyezzük át a súlypontot a felső középső harmad felé, és így szabunk irányt látásunknak. Tehát lényegében arról van szó, hogy az ember megtanulja látni, mi a természeti benyomásban a hatékony elem. Az az egyszerű recept, hogy „a természetben vonalakat kell látni megtanulni”, teljességgel elégtelen. Egyáltalán nem a vonalvezetésről van szó, hanem az eleven látás számára az ábrázolandó tömegek és a figyelemfelkeltő elem közötti formakontraszt érzékelése fontos. A kedvező választás határozza meg aztán kivágásunkat.

G: Az a véleményem, hogy a vonalak már csak azért sem mindig döntőek egy képben, hiszen a tekintetet éppolyan jól lehet vezetni a felületen. A kivágással kapcsolatban még valamit tartok különösen figyelemre méltónak: minden szemlélő önkéntelenül arra törekszik, hogy a megkezdett formákat a kép szegélyén túl további alakulásukban elképzelje magának. Az ember kísértésbe kerül, hogy a hiányzót kiegészítse. Ha például egy kép szélén mondjuk az egyébként sík horizont vonala csupán enyhe felfeléíveléssel kezdődik, akkor a néző fantáziája hegygé egészíti ki ezt a kis lendületet; ugyanígy a horizont vonalának csekély lejtése a kép másik szélén közvetlenül határos szakadékot sejtet. Ha egy kicsit is más a kép kivágása, olyanformán ugyanis, hogy a felfelé-lendület és a csekély lefelémozdulás éppen le van vágva, akkor egyetlen szemlélő sem látja másnak a tájat, mint síknak. De ön tömegekről beszélt. Mondja csak, ezt hogyan értelmezi?

H: Tömegben a testek legegyszerűbb alapformáit értem, tehát a hengert, a kúpot, a gömböt, a poliédert, az üres gömböt, továbbá egyes „igazított” felületeket, mint amilyen a négyszög, a háromszög többek között; az irányok lehetnek: egyenes-párhuzamos, egyenes-átlós, egy középpont körüli kerek, egy középpont körül többszörösen eltolt, egy pont környezete; mindezek az alapformák a burkukban, mivel ezek a fotón tisztán ritkán fordulnak elő. Ezek a tömegek a legkülönbözőbb egymáshoz viszonyított helyzeteket foglalhatják el a térben. Vegyünk például egy asztalfelületet, melyen poharak (hengerek), csészék (üres gömbök), teáskannák (elliptoidok) találhatóak. A megvilágítást képzeljük rögzítettnek, ahol a legerősebb fény (kidomborítás) mély árnyékkal van kontrasztban (mélyítés), ott bilincselődik le leginkább a tekintet, s ezért ez alkalmas a leginkább a tekintet vezetésének kiindulópontjául. Az ily módon nyert nézőpontot most a hengerek, üres gömbök vagy elliptoidok legbeszédesebb főtengelyeivel kell összhangba vagy kontrasztba hozni. Az alapelemek most látott elemzését a képtér világos-sötét fokozatainak rétegzésével kell a szintézisig vinni. Ez a feladat. Nem a „tea” irodalmi képzete a döntő ebben, hanem a forma. Nem azt akarom mondani, hogy az irodalmi képzetek nem volnának képesek formai kifejezésre! A plakát (mind a kereskedelmi, mind a politikai) irodalmi idea, ami azonban csak akkor érhet el hatást, ha a megfelelő forma-ideát megtalálják hozzá. A forma uralása a fotográfus számára fontosabb irodalmi ideáknál.

G: Mert tiszta formanyelv nélkül egyetlen meglevő irodalmi ideát sem lehetne hathatósan kifejezni. Ezzel szemben egy formailag jó kép irodalmi tartalom nélkül is képes hatni. Ez magától értetődőnek tűnik, és mégis sok olyan tankönyv akad, mely azt a hiedelmet terjeszti, hogy a fotográfiai ábrázolásnak minden körülmények között és elsősorban elbeszélő jellege kell legyen. Ezért utasít el például egy, a fotográfia művészi kérdéseiről szóló újabb kis könyv szerzője egy bizonyos fotót, nem azért, mintha az nem felelne meg a szerző által felállított szépségsszabályoknak, hanem azért, mert a képen egyszerre látható egy retek, egy pint sör és egy kuglóf; azt állítja, hogy az embernek az egyidejű fogyasztás kínos következményeire kell gondolnia közben. De semmi értelme nincs, hogy ugyanaz a szerző, anélkül hogy megindokolná, előírja: „Az előtérnek és a háttérnek 2:1 arányban kell egymástól elválasztva lenni, semmiképpen sem középen”. Természetesen újfent a képszállal párhuzamosan futó vonalak ellen irányul a dühöngés, de a gyakorlatban is tényleg fontos kérdésekről — mint amilyen a kép tartalmának a kivágással történő megváltoztatása (ahogy az előbb a képszél fel- és lemozdulásával példáztam), vagy: könnyű tájékozódás célszerű tekintetirányítással, vagy: hogyan lehet létrehozni tiszta térbenyomást... — erről az ilyen könyvekben különös módon semmit nem találni.

H: Az utóbbi nem olyan meglepő számomra, ha az ember tekintetbe veszi, hogy az oktatás az elmúlt évtizedekben oly keveset tett a térérzék fejlesztéséért és csak a síkszerűre irányult.

G: Kétségtelenül. És ez az oka annak, hogy olyan kevés képet találni, mely a tér helyes ábrázolását nyújtja: ritkán találkozunk az ember olyan fotográfussal, akinek jó érzéke volna a térszerűhöz. Amit viszont nem lát az ember, azt nem is tudja hatásosan ábrázolni.

H: Úgy van. Nos hát akkor az ön véleménye szerint melyek a fotó térképző elemei?

G: Először: megállapíthatja, hogy a fotográfusok képeinek a felében semmi sem történt annak érdekében, hogy a *harmadik dimenzió* egyszerű megvilágítással megjelenjék. A képek tisztán síkszerű felfogásban készülnek, a kép főtárgya — például személyek egy csoportja — síkban jelenik meg és a háttér is síkszerű, anélkül, hogy a mélység felfogásának bármiféle érzetét adná, pedig milyen egyszerű módon lehetne megvalósítani. Hogy aztán a kép főelemeinek egyértelmű *perspektivikus rendje* a tér-fantáziát felizgatná, az biztos. De a *levegőperspektíva* eszközét is túlságosan kevésbé értik. Többé vagy kevésbé erős szűrőkön keresztül biztosítható a mélység hatása, sok esetben teljesen a fotográfus tetszése szerint, és így áll a helyzet a mélységélességgel is, amely a mélységnek egy hasonlóan működő és változtatható lefokozását állítja elő. Azonban ezek természetesen csak a térképző eszközök. Arról van szó, hogy egy belső térben, tájban, legyen az természetes vagy mesterséges (iparváros, utca), térképzésének jellegzetessége világosan felismerhető kell legyen, mindig a maga speciális módján, és ezen eszközök segítségével fejezze ki magát, miközben megint nem feledkezik meg róla, hogy az egyszerű, könnyű tájékozódás minden körülmények között célszerű. Ha tehát a kép erősen térbeli benyomást kelt, akkor a könnyű tájékozódásnak ki kell terjednie a térbe, és a képszálon levágott részek tiszta, egyértelmű kiegészítése a térszerűben is lehetséges kell legyen.

H: Itt szeretnék most valamit megjegyezni a nézőpontról és a mélységélességről. A tudomány és az esztétika optikusai egyre azt állítják, hogy az emberi szem minden tárgyat ugyanolyan mélységélességgel lát egymás mögött és mellett, míg a fotóobjektív az élesség bizonyos zónáira volna korlátozva. A valóságban az emberi szem egyfolytában pontos *sorozatát* látja, mely közül mindegyik homályos marad; minden térrész látszólagos élessége csak a tudat által, tehát ideoplasztikusan jön létre. Olyan nézőpontok fordulnak elő, hogy a szemlélet a tárgy körül még meglevő teret teljesen „elkorrigálja” a tudat által, mintha a tárgy teljesen önmagában állna, környezet nélkül; a fotóobjektív szükségszerűen minden, a sugárszögben található tárgyat és térrészt többé vagy kevésbé élesen visszaad. Hogy „az előtér élesre állításának” elmélete leginkább a természetes látásnak felelne meg, éppolyan hamis. Egy kép mélységélességét úgy kell elosztani, hogy a látásmódot oly módon támogassa, hogy csak ezek lesznek — lényeges irányok, tömegek, fényfokozatok — a befogadó számára a kép építőelemei. A nézőpont a megcélzott tömegekből jön létre, a térszerű helyzetekből és az előnyben részesített beállítási síkokból. Az elkerülendő vonalak vagy túl erős rövidülések „törvénye” ezáltal szűnik meg, mert mindig csak tudatunk számára függőleges egy függőleges, azaz nem tűnik föl, hogy ha az ember kidugja a fejét egy magasan levő ablakon, a függőlegesek már nem függőlegesek látótengelyünkhöz képest — „tudásunk” korrigálja a felénk érkező külső tér benyomását. Ugyanaz történik, ha például egy fekvő ember egy nagyon lapos látószögéből látunk; tudatunk átváltoztatja a tényleges látványt, melyet a kamera teljesen helyesen ad vissza, mert „tud” a test hosszúságáról. Itt az egyik a másiktól függ: egyszer a tudatnak kell helyesbítene a látást, máskor a látás van fölérendelve a nem tudatos előítéletnek.

G: Összefoglalva azt mondhatjuk: azoknak a felvételeknek az esetében, melyek csak nyugodt munkát engedélyeznek, az esetleget ki kellene kapcsolni a képben. Egyedül a szemlélő egzakt vezetése, az ellentétpárok gondos kiválasztása vagy kihámozása — formáé és formarészleté, világosé és sötété, nagyé és kicsié — képes arra, hogy a fotót utánzó, legjobb esetben dokumentáló technikából formáló kifejezőeszközzé tegye. Minden művészi ábrázolásban a legfontosabb faktor az

irányok, tömegek, nézőpontok és világos illetve sötét fokozatok ellentéteinek kiegyenlítése, tehát a látnivaló tárgyi elemei egyensúlyának realizálása.

H: Tehát eljutottunk odáig, hogy azt mondjuk, az ellentétek kiegyenlítése a képet eltávolítja az esetlegestől. Az idáig megbeszélte pontokhoz azonban hozzájön még valami, amit a *forma dialektikájának* neveznék, a nagy tömegektől jellemző rajzzal megkülönböztetett részleté. Az ilyenfajta ellenétek legegyszerűbbjei olyan struktúrák és felületek, mint göröngyös és sima, levelek szemben a homokkal stb. De egy arc számára is szükségesek a formai ellentétek. Az arcot mint a legegényibb kifejezésformát azoknak az érzékszerveknek a megformálásból kell felépíteni, melyek legbeszédesebb kifejezésüket a szemben, az orrban, a szájbán, a fülben találják meg. A homlok, az arc, az áll inkább egyénin túlmutató, a koponya tömegére jellemző, mely többet árul el az illető osztályáról és fajtájáról, mint az egyes személyről, s ezért az „arckép” számára nem mindig fontos. Az orr egyenes vonala vagy íveltsége nem az egyetlen jellemző formaeleme egy embernek, csak az orr, a száj vagy a szem építi fel formai összjátékkal vagy ellentéttel az egyén lényegét. Egyrészt a világos és sötét nagy felületeit oly módon használják fel, hogy például egy világos arcél és egy, az arc sötétjéből előrevilágító fül, másrészt mondjuk a homályos háttér és ugyancsak homályos fejrészlet az előtérben, ezek között az alig megkülönböztetett felületek között csak egy világosan kirajzolódó profil van az éles zónában, hogy így a részletek ellentéte és a tömegek ellentéte kiegyenlítetten kerül a tekintet célpontjába. Azonkívül a fejet a fény által függőlegesekkel egy világos és egy sötét részre lehet osztani, akkor viszont az arc nagyon egyszerű, világos körvonalat nyújt előlnézetből, vagy egy száj-orr vonalat hangsúlyozva a fül-tarkó vonalával szemben ellentétbe lehet hozni egy négytöred arcképben. Hogy miképpen lesz „kivágva” a fej, és a kép terébe helyezve, az a tömegek „súlyeloszlásának” kiegyenlítésében vagy ellentétezésében, és a jellemző érzékszervek speciális elrendezése és megformálása szempontjából döntően fontos. Mert a látás nem csupán futó odanézés. A nézés az egész test minden érzékének irányultságát fejezi ki, és ebből az irányulásból nyeri a művész formálóerejét. És — amennyire ez technikai és mechanikus eszközökkel lehetséges — a fotós is.

G: Az utóbbi időben gyakorolt részlet- és struktúrafotózás, például egy kristály, a homok, kő vagy növény, mindenféle anyag képe noha érdekes és optikai képességet kíván, de az az út hamarosan éppoly kevés lehetőséget fog nyújtani, mint minden más út, ha csak az eredetiség szándékával választják.

H: Új viszont mindig lesz: egy darab föld tartalma, összecsengése a széllal, a felhőkkel, a vízzel, a növényekkel, a nappal. Az a képesség döntő, hogy egy arcban, egy tájban, egy virágban, egy állatban az igazi lényegét észrevegye az ember — és ez úgy tűnik nekünk, mintha ezt a lényegét átélnék mindenkor és minden körülmények között, a művészet fogásaitól függetlenül! A blende, a negatív, a zársebesség megválasztása, és a színhelyes visszaadás, mindez nem rögzíthető szabályokban, hanem a mindenkor adott körülmények jellemzői annak a kezébe vannak letéve, aki a fényképezőgép mögött áll, az ő személyiségének többé vagy kevésbé erős érzéke szavatolja az eredményt.

Hermann Beenken: A fotográfia hübrisze

Évekkel ezelőtt azt a kérdést, hogy a fotográfia lehet-e ugyanolyan értelemben művészet, mint a festészet, vagy a grafika, részvétteljes vállrándítással intézték volna el. Csak a fotós tette magát túlságosan a festő majmává, s mivel arcképeit megtévesztő árnyékszósszal öntötte nyakon, intézetét Rembrandt műteremnek nevezte, időnként a fotó és a rézkarc visszataszító keverékét hozta létre, s azt hangsúlyozta, amennyiben legalábbis hatalmas aláírással szignálta ezeket, hogy manuális és személyes elemeket mutat fel művében, s mindezt aztán „művészi fotónak” hívták. A „fényképművész” négy falán kívül azonban az efféle tevékenység szellemi rangját jószerivel senki sem értékelte komolyan vehető módon.

Eközben a fotográfia „tárgyiassá” vált, és a modern művészet egy bizonyos irányzata is az. Maga a művészet közeledett a fotográfiához — s az röviddel ezelőtt még elképzelhetetlen, le nem tagadható befolyást gyakorolt a festészetre. A fotográfia a maga részéről bámulatra méltó benyomulást vitt véghez a képzőművészet szférájába, amennyiben a képre méltó dolgok körét a lehető legtágabbra terjesztette ki, miközben tárgyi tartományának bővítésével egyidőben a tárgyi érdeklődés mint olyan sokszorosan az újfajta esztétikai mögé lépett vissza. A dolgok, a hétköznapi, a jelentéktelen formaértéke, ez volt az, ami a fotóst hirtelen lebilincselte, ennek a megragadásához azonban olyan szemre volt szüksége, amely az esztétikai formák tartalmára érzékeny, s amely képes művészi válogatásra. A kép és kép közötti minőségi különbségek nagyon hamar napvilágra kerültek, bizonyos fotós személyiségek hallattak magukról, olyanok, akik szaktársaik átlagát is minden bizonnyal messze felülmúlták, és így jött létre az érvényesség igénye is: hogy a fotográfia valami olyasmi, mint a művészet. Utoljára ezt az igényt egy nem lebecsülendő kvalitású művészettörténész és művészeti író, Franz Roh képviselte elméletileg.

Ma szükség van arra, hogy vitába bocsátkozzunk azokkal a mélyen gyökerező félreértésekkel, melyek ezen igény alapjául szolgálnak. Először azonban a fotográfiai úton létrehozott kép új értékelését mint a *Kunstwollen* (művészetakarás) változásának tényét és bizonyítékát a jelen művészetének más jelenségeivel összefüggésben művészettörténetileg kell teljesen megértenünk. Azzal a vitathatatlan ténnyel állunk szemben, hogy az optikai jelenség — és itt mindegy, hogy „tárgyi” vagy „nem-tárgyi” — a kép rangját vívta ki magának. Már az impresszionizmust is nagy mértékben hidegen hagyta a tárgy mint olyan. Az a tény, hogy Liebermann nagyobbra értékelte a jól megfestett spárgaköteget a rosszul megfestett Madonnával szemben, világos jele volt ennek, és teljesen nyilvánvaló és tudatos volt e szemléletnek az ellentéte a klasszicizmusnak a tárgy méltóságától mélyen áthatott művészetfelfogásával. Az impresszionista attitűd számára értékadó a személyes volt, a festő felfogás- és ábrázolásmódja, és ezt még az az expresszionizmus is a leghatározottabban hangsúlyozta, amely gyakran éppenséggel a szubjektív elem hipertrófiáját képviselte. Az a változás, melyet az utóbbi tíz évben éltünk át, csak abban rejlett, hogy az ember ezt a szubjektívet, személyeset kezdte teljesen sajátos módon az objektív művészi megvalósulásokból ismét kivonni, vagy legalább annak kifejező hangsúlyozását kerülte. Kandinszkij változása — melynél azt a problémát, hogy ez a festő számíthat-e művésznek, és ha igen, mennyire, nem taglalták — különösen világosan felismerhetővé teszi az általánosabb átállást: mindaz, ami 1914 körül személyes kézjegy, tehát a lélek legbensejének, a személyesnek közvetlen kiadása volt, az 1924 körül kihuny. Körző és vonalzó lesz a festő eszköze, azzal hozza létre az új forma határait. És azoknak a fiatalabbaknak a konstruktivizmusa, akik közül egy Moholy-Nagy és egy El Lisszickij mindazonáltal figyelemre méltó,

aztán teljesen tárgyiasan és egyszerűen mintegy a kísérleti asztalra helyezte az esztétikai és a művészeti problémát. Színes felületek, így vagy úgy elrendezve, gyakran érdekes és sosem látott módon irracionálisan-térbelien egymásra rétegezve, vagy lakkozott fekete hátterek előtt titokzatos lebegésben, ez volt most a kép. Ezek a festők azonban azok közé az első közé is tartoztak, akik figyelmüket a fotó felé fordították. Mégpedig hasonló módon — ez jellemző — a tárgyilag orientált és az absztrakt fotogram felé.

A fotogram feltörésével a fotólemezt, a fotópapírt is elismerték mint a többé vagy kevésbé absztrakt térbeli és formai képhatások és irreális-mágikus hangulati tartalmak lehetséges hordozóit. Milyen meglepetések nem várták az embert már az egymásrafényképezésnél és az egymásramásolásnál! Ez pontosan az a közelt és távolt irracionálisan egybefűző, mindent a megfoghatatlanba, a képzeletbelibe mozdító térbeliség, mely először bizonyos expresszionista és kubista képeken bukkant fel. Hogy az ember ezt látni kezdte, a mindaddig pusztán hulladéktermékek tekintett dologban optikai értéket és ugyanakkor meghatározott szellemi tartalmat kezdett elismerni, az maga is az igazi művészet új látás- és megformálási lehetőségek felé való előrenyomulásának volt gyümölcsöző következménye. Nem volt az sem belátható, hogy az ilyen fotográfiai képhatásokat miért kellene átengedni a puszta véletlennek, miért ne lehetne besegíteni, hogy esztétikailag hatásos és érdekes jöjjön létre. Teljesen más kérdés viszont, hogy ezen az úton képes-e az ember olyasmint alkotni, mint a művészet.

Ezekhez a modern művészetnek az absztrakt forma-felfogás megvalósítására irányuló tendenciáihoz képest az „új tárgyiasság”, a „mágikus realizmus” csak látszólag és külső jegyei alapján ellentétes. A tárgyra irányuló érdeklődésnek először is egyáltalán nincs arra szüksége, hogy ezeknek a tárgyaknak a tárgyiassága tovább érdekelje az embert. Éppen a tárgyas fotográfiában érvényes ez sokszorosan. Egy lefényképezett kartotékról nem azért készül felvétel, mert a kartoték mint olyan érdekes, hanem egy formakészlet és annak kifejező hatása iránti érdeklődésből, tehát a tárgyról leválasztott érdeklődésből. Másrészt persze az új tárgyas művészet egyáltalán nem mindig mutat ilyen érdektelenséget a tárgyakkal szemben, sokkal inkább azt lehet mondani, hogy számára a tárgyi tényállás gyakran éppen tárgyi dokumentum. Például a gép egy darabja a technika, a kapitalizmus világát reprezentálja, egy csendéletszerűen festett lövészárokkép a háborút, mégpedig kimondottan vádlóan: a kép nézőjének általános emberi és politikai állásfoglalást kínál. A „targyiasságnak” erre a fajtájára különösen jellemző a fotómontázs — a kivágás egy egész vagy éppenséggel egy általános tárgyi szféra képviselésére szolgál: a nagyvároséra, a forgaloméra, a sajtóéra stb., mégpedig az általánosabb lényeg reprezentálásának a képességét különösen az elidegenítő és minden természeti összefüggést felrobbantó egymásmellérendelés útján nyeri. Ebben a tekintetben a fotómontázst a dadaizmussal lehet összehasonlítani — mindezek a képi és hatás-szándék teljesen új és specifikusan modern lehetőségei.

Az ilyen „beszéltetése a dolgoknak mint dokumentumoknak” és az absztrakt formafelfogásra irányuló érdeklődés ugyanarra a közös szellemtörténeti nevezőre hozható. Mindkét esetben egy lényegi bontakozik ki, egy formafelfogás lényege, egy tárgyi felfogás lényege, ez van a képen. A művész azt a látszatot szeretné kelteni, mintha teljesen a háttérbe lépne — különös fikciója még mindig végtelenül szubjektív korunknak —, de a nézőnek a képbeli alakokkal való személyes együttélését sem veszi igénybe, úgy például, ahogy a tizenkilencedik század publikációs festészete tette. A tárgyi- és a formafelfogás sajátos általános érvényre tart számot, éppen mint lényeg, miáltal az időben és térben egyedi történés szférájából és az átmeneti jelenségek folyamából — melyből az impresszionista mindig újra merített — sajátos módon kiemelkedik. Mind napjaink „absztraktjai”, mind a „targyasok” igézetet akarnak kelteni. Az átmeneti helyett a tartós, az egyéni helyett az általános, a jelentés nélküli esetleges helyett az érvényes és kifejező jel a cél. Jellemző a riportázs fogalmának új jelentése. Az egyest nem egy életegész összefüggéseiből vezetik le és ragadják meg, hanem sokkal inkább kivágják; de a kivágásnak tipikusnak kell lennie, melyben a

nézőpontnak és a kivágás határának egyoldalúsága nem több kifogásnál. A szubjektíven és esetlegesen megéltet teszik meg az állandó szimbólumává.

Az efféle szándékok esetében természetesen a forma- és tényállások mechanikus visszaadásának — ilyen a fotó is — fontos szerep jut. Hiszen itt az objektív hatás fikciója egy, a dolgot elevenségével átható, azt elsajátító szubjektumnak teljes visszalépésével valósul meg a legtökéletesebben (noha az ember az, aki a gépet beállítja és az objektívet kinyitja). A nézőpont, a kivágás egyoldalúsága; de a dolog beszél! Vagy a fotogram esetében: az esetleges-kaotikus leplezi le a lényegi kifejezés titkos lényegét és titkos törvényét.

Az efféle szándékok esetében lehetséges a művészet is; a tárgyas, személyesen-nem-áthatott fikciója mögött is képes a formáló, személyes, a legelevenebbre és a legszebbre hatni. De ezek a szándékok mint olyanok ezért még nem művésziek, a művészin kívüli is tudja őket szolgálni. A jó fotó biztosan kifejezésteli, nem pusztán a „természet utánzata”, és a tárgyválasztás, a látószög, a megvilágítás, a kivágás, sőt még a „jó” kép kiválasztása a nem sikerültek közül is szellemi teljesítmény, melyben a művészt szerepe van. Ennek ellenére a fotó sohasem képes egyenértékűnek lenni a képzőművészettel vagy éppen helyettesíteni azt.

A művészet ugyanis nem pusztán esztétikai minőségi bélyegző, úgy hogy „jó”, valamint mint személyes stílust eláruló fotók is *eo ipso* művészet volnának. És abszurd továbbá, a fotós gépe és mondjuk, a grafikus manuális munkamódja közti különbségben nem látni többet, mint a technikai eszközök különbségét, azokét, melyek közül az egyik csak gyorsabban megtanulható lenne, mint a másik, és gyorsabban vezetne a célhoz. A képzőművészet sokkal inkább — különös, hogy ezt ma még hangsúlyozni kell — *sui generis* szellemi vallás, és az embernek egy olyan világgal való szembekerülése, melyben az út és a cél egyáltalán alig választható el egymástól, és éppen az állítólagos technikait hatja át és irányítja gyakran a végsőig a szellem. A művészi munkafolyamatban, és csak abban, a művész egy világot sajátít el, értelmet ad neki, nevezetesen stílusának törvényét, mely minden egyedi dologra éppúgy mint egy tényleges egységként mindent mint annak valóságos egysége összefoglaló egészre ki van szabva. Minden látható forma mintegy keresztülmegy a szellem szűrőjén, valami alapjaiban újjá változik, vizsgálatnak vettetik alá, hogy képes-e szolgálni az új egységet vagy nem. A fotográfia esetében ezzel szemben semmi más nem lehetséges, mint a különböző, lényegük szerint természetadta lehetőségek közötti puszta választás, és amit a fényképezőgép, a mégoly körültekintően irányított is, felvesz, sosem lehet más, mint puszta nyersanyag. A fényképfelvétel éppen csak „felvétel”, még ha talán annak a felvétele is, amit a felvevő tudatosan fel akar venni; egy világnak a művész által való felvétele azonban egyúttal átdolgozás, újraterepítés, és minden igazi műalkotásban — az absztraktokban is, származzék az Klee-től, legyen ornamentika vagy építészet — ezért a formaadás szellemi szükségszerűségét éri el, melytől minden fotó lényegileg szükségszerű okokból meg van fosztva.

A művészet egy világnak egy meghatározott, a művész által megformálandó anyagba való áttevése, meghatározott nyersanyagokkal és azok feltételeivel való szembekerülés. A fotó nyersanyaga a zselatin, egy ragadós valami, ami bár képes a világos és sötét hatására megváltozni, de amennyire látjuk, semmiképpen nem lehet igazából átformálni. Ennek az anyagnak a segítségével noha lehetséges művészi eszmék reprodukálása és felhígítása, melyek más anyagokban már megkapták formájukat, de alkotás és igazi alkotás soha.

Az embernek nem lehet ellenvetése azzal szemben, ha a fényképész most reszelőket, kloákákat, mézeslépeket, tojásokat és szemüvegeket vesz célba, és megállapítását, hogy „a világ szép”, noha nem túlságosan új, szívesen üdvözljük. A képes újságok nagyot nyertek, amióta a kamera ilyenfajta felfedezőútjainak rendelkezésére bocsátották hasábjait. Fent megkíséreltük felmutatni ennek mélyebb okait, hogy az ember most ezekre a dolgokra is irányítja a lencsét, és nemcsak esküvői párokra, konfirmálókra, vagy más lelki csemegére, és ezért bizonyára nem kerülünk annak gyanújába,

hogy ezeket a dolgokat nem vesszük történelmileg komolyan, hanem csak mint divatot fogjuk fel.

És mégis, mindezek előtt a tárgyiasság előtt lassan rosszul leszünk. A fotókiállításokon, ahogy minden jobb művészeti egyesület kötelességének tartja, hogy ilyet rendezzen, az ember festett vagy rajzolt kép után vágyakozik, és a lélektelen másolatok között, melyek már lényegükből adódóan csak árnyékok, az eredeti, s annak pótolhatatlan varázsa után. Hála Istennek, egy pár év múlva az új fotózás egész tárgyiasságörülete már a múlté lesz. Hogy miért? Azért, mert a fotó lehetőségei végtelenül korlátozottak. Ha egyre új tárgyiasságokat, a lemez mágikus véletlenjeit ügyesen kikeresve érdekes látványokat, érdekes kivágásokat talál, ez tetszhet az embereknek néhány évig, de aztán elégük lesz belőle.

A művészetből azonban sosem lesz elégünk, ez a különbség. Mert a művészet lehetőségei lényege szerint végtelenek, mert az ember mindig új módon szembesül a világával. A film művészet, legalábbis lehet az, de csak mulandósága alapján. A plakát- és a könyvpiar mellett ő a mozgalom tulajdonképpeni haszonélvezője: az új fotográfia. Tanulja a lebilincselő képhatás lehetőségeit, melyek egy pillanat alatt megindítják és megrázzák a nézőt, azonban csak egy okos kézzel formált mulandóságban. Annak mint résztagnak az összefüggésében az egyes fotográfiai képnek megvan a művészileg jogosult helye. Magában nézve azonban, ha mégoly „kifejező” is, ha mégoly tetszetős is a filmegésszel szemben, mindig kevés marad. A képzőművészetnek viszont lényege szerint nincs szüksége a mulandóra. Az maga végső érték, melyhez képest egy kiút, mint a film a fotóhoz mérve, nem gondolható el.

Alexander Rodcsenko: Nyílt tudatlanság vagy közönséges trükk?

Előszőr

A Szovjetszkoje Foto 4. számában (április) kinyomtattak egy „levelet”, mely alig burkolt módon vádolja A. Rodcsenkót külföldi fotók, kiváltképpen Moholy-Nagy fotóinak plagizálásával.

Másodszor

Amikor aztán Rodcsenko ezen írás rossz kétértelműségének leleplezése céljából levelet intézett a Szovjetszkoje Foto szerkesztőségéhez, az a szerkesztőség nem nyomtatta ki.

Ez az a kényszerítő ok, amiért Rodcsenko a Szovjetszkoje Foto szerkesztőségéhez intézett levelét a „Novij LEF” hasábjain kénytelen közzétenni.

A Szovjetszkoje Foto szerkesztőségének

1928. április 6.

Én a fényképezés új útjait keresem (így fogalmaznak az Önök által közölt levélben). Így igaz.

Nem ezért hozták nyilvánosságra a levelüket? „... arról a képességről ismert, hogy a dolgokat a maga módján látja, újfajta módon, egyfajta saját álláspontról.”

Nem tudtam, hogy arról a képességemről voltam ismert, hogy a dolgokat a magam módján, egyfajta saját álláspontról látom. Csak egy nem-beavatott tud saját álláspontokat számításba venni. Az *útkeresés* külön dolog és megint teljesen más az, hogy az embernek saját *álláspontja* van. A fényképezésben vannak az embernek régi látószögei, annak az embernek az álláspontjai, aki a földön áll és előre felé néz, vagy ahogy én nevezem, *köldökből csinált felvételek*, hason a géppel. Ez ellen az álláspont ellen harcolok, és harcolni is fogok, csakúgy mint elvtársaim az új fényképezésben.

Fényképezetek minden látószögből, csak ne *köldökből*, amíg mindezek a látószögek el nem ismertek!

A legérdekesebb látószögek ez idő szerint a *felülről lefelé* és az *alulról felfelé*, és most így kell dolgozni. Nem tudom, kinek jutottak eszébe, de azt hiszem, már régóta léteznek. Meg akarom erősíteni őket, tovább akarom fejleszteni őket, hogy felnőjenek magukhoz.

Mint minden művelt embernek, nekem is érdektelen, ki mondta ki az A-t; a fontos az, hogy ezt az A-t bővítsük és alaposan megdolgozzuk, hogy eljussunk a B kimondásának lehetőségéig.

Ha az ember *felülről lefelé* és *alulról felfelé* készített felvételekről mint Rodcsenko-típusúakról beszél, akkor azzal a gyanútlanossággal kell rendelkeznie, ami ebben az állításban rejlik, és az ilyen felvételeket szembe kell állítania a kortárs fotográfiával és különböző országok legjobb mestereinek k

épeivel. Azok a felvételek, melyeket Önök állítanak szembe az enyéikkel, vagy annak teljes értetlenségéről tesznek tanúbizonyságot, azzal kapcsolatban, aki szembeállította őket egymással, vagy pedig arról árulkodnak, hogy az eszközeinek megválasztásában nem finnyás, ha éppen arról van szó, hogy ártson valakinek. Összerakni és kiválasztani azt tud az ember, amit csak akar. De ez alapján azt a következtetést levonni, hogy plágiumról van szó, legalábbis gyerekes tréfa. Hogyan tudna a kultúra mozgásban maradni, ha nem a tapasztalatok és vívmányok cseréje és átvétele által? (...)

A Renger-Patzsch Kéménye és az én *Fám* alulról felfelé fényképezve nagyon hasonlók, de hát a *fotós*nak és a szerkesztőségnek nem világos, hogy ezt a hasonlóságot én akartam? *Köldökből* évszázadokon át reprodukáltak fákat a festők és utánuk a fotóművészek. Ha én egy alulról felfelé fényképezett fát mutatok, mely egy ipari objektumhoz, egy kéményhez hasonlít, akkor ez forradalom a nyárspolgár és az ósdi tájkedvelő szemében.

Így tágítom ki a mindennapi tárgy fogalmát. Tényleg előadást kell erről tartanom Önöknek? (...) Az új modern fotóművészetnek egy művet kell befejeznie.

Azt hiszem, hogy a felvételeim nem rosszabbak, mint azok, amelyekkel összehasonlították, és ebben rejlik az értékük. Azon kívül olyan felvételeim is vannak, melyeket nehéz összehasonlítani. Ha valaki talál egy vagy két, a fotóimhoz hasonló felvételt, akkor ezer olyat fog találni, amely az Önök lapjában megjelenő végtelen tájakhoz és fejekhez hasonló. Többet kellene kinyomniuk a *Szovjetszkoje Fotóban* a mi utáinzatainkból, ahelyett, hogy Rembrandt-utáinzatokat hoznának! Ne legyenek a modern fényképezés sírásói, a barátai legyenek!

Salvador Dali: A fényképezés, a szellem tiszta alkotása

A festészet nem fotográfia,

mondják a festők.

De a fotográfia

sem fotográfia.

(René Crevel)

A kis fényképezőgép tiszta objektivitása. Objektív kristálya. Hiteles költészetű üveg.

A kéz nem nyúl bele többé. Finom fizikai-kémiai harmóniák. Lemez, amely a legfinomabb árnyalatokra fogékony.

A befejezett és egzakt mechanizmus gazdaságos szerkezetével mutatja ki költői működésének örömét.

Egy könnyű mozdulat, észrevétlen leereszkedés, okos elmozdulás a térben, hogy — az ujj puha hegyének és a nikkelrugónak a nyomása alatt — az üveg tiszta kristály objektivitásából a 36 szürke tónus szellemgalambja és az inspiráció 40 új módja lépjen elő.

Amikor a kéz már nem nyúl bele, akkor kezdi a szellem megismerni az ujj bonyolult virágának távollétét; az inspiráció elválk a technikai folyamattól, mely kizárólag a gép által történő automatikus számításra van bízva.

A szellemi alkotásnak az az új módja, melyet a fényképezés képvisel, a költői tárgy produkálásának minden fázisát a megfelelő helyére utalja.

Bízzunk a fantázia új fajtaiban, melyek az egyszerű, tárgyilagos áttételekből származnak. Abból, amit álmodhatunk az eredetiség hiányzik. A csoda ugyanazzal a szükségszerű precízióval megy végbe, mint egy bank- vagy kereskedelmi ügylet. A spiritizmus valami egészen más dolog...

Elégedjünk meg azzal a közvetlen csodával, hogy szemünket kinyitjuk és ügyesen megtanulunk jól látni. A szem becsukása a rezonanciák érzékelésének költészetellenes módja. Henri Rousseau jobban tudott látni, mint az impresszionisták. Emlékezzünk csak, hogy ezek csak majdnem csukott szemmel néztek és csak a tárgyilagosság muzsikáját fogták fel, mert egyedül ez tudott átszűrődni félig lehunytt szemhéjukon.

Vermeer van Delft valami más volt. Az ő szemei a látás történetében a rendkívüli becsületesség esetét képviselik. És azt a fény összes csábítási művészeinél. Vermeer, egy új Szent Antal, a tárgyat érintetlenül őrzi meg teljesen fotográfiai inspirációval, mely szerény és szenvedélyes tapintóérzékéből ered.

Látni tudni, a szellemi földfelmérés tökéletesen új rendszere. Látni tudni a feltalálás egy módja. És egyetlen találmány sem volt olyan tiszta, mint ez, mely az üvegtiszta — Zeiss-féle szempillák nélküli — szem érzéketlen pillantását megteremtette: olyan desztilláltan és figyelmesen, hogy a kötőhártya-gyulladás rózsaszín duzzanata sosem fogja meglepni.

A fényképezőgépnek közvetlen gyakorlati lehetőségei vannak olyan új témákban, melyekben a festészetnek a tapasztalat és a megértés határain belül kell maradnia. A fotográfia szüntelen fantáziával siklik túl az újdonságokon, melyeknek festői szempontból csak egy jel-jelentésük lehet.

A fotólencse megcirógathatja a fehér mosdókagyló hűvös puhaságát. Nyomot tudja követni az akváriumok álmos lassúságát, elemezni tudja az elektromos készülékek legfinomabb részleteit azok mágiájának minden valószínűtlen pontosságával. A festészetben ezzel szemben kikerülhetetlenné válik, ha az ember egy medúzát akar lefesteni, hogy egy gitárt vagy egy klarinétozó bohócot ábrázoljon.

A fotográfia új organikus lehetőségei!

Emlékezzünk csak Man Ray fotóira, a nemrég meghalt Juan Gris képeire, melyek bendzsójának ritmusában készültek; és gondoljunk úgy erre az új organikus módra, mint a tisztán mechanikus folyamat tiszta eredményére, mely más úton nem érhető el, mint az üvegtiszta fotográfiai teremtés útján.

Fotográfiai fantázia; mozgékonyabb és gyorsabb a látásban, mint a tudatalatti zavaros folyamatai!

A mérték szimpla váltása olyan szokatlan látványokat és analógiákat hoz létre, melyekről senki sem álmodott, és amelyek mégis léteznek.

Egy orchidea tiszta képe líraian egyesül egy tigris pofájának fényképezett belsejével, melyben a nap és ezer árnyék játszik a gége architektúrájával.

Fotográfia, mely a legfinomabb és legellenőrizhetlenebb költészetet fogja be!

Egy nagy és tiszta tehénszemben egy rendkívül fehér, posztmasinisztikus miniatűr táj olyan gömbszférává alakul, melyben még a felhős ég tükröződik vissza a legpontosabban, melyben a legkisebb és féhéren világító felhőcskék úsznak.

Lefényképezett új tárgyakat, melyeket a reklám ügyes tipográfiája között tükröznek vissza! Minden újonnan gyártott gép friss, akár a rózsza, csillogó fémes hőmérsékletét a fotográfia zsenge és tavaszi légének kínálja fel.

Fotográfia, a szellem tiszta alkotása!

Raoul Ubac: A fénycsapda

Ha a fényképezőgép elsősorban szerszám, akkor olyan szerszám, amely csapdaként működik. Pontosan úgy, mint a szem, melyet egyszerre csap be és vértéz föl, az is képcsapda, fénycsapda.

Legyen a valóság dokumentuma vagy akár művészi kifejezőeszköz, a fotó ez idő szerint már nem csupán tökéletes tükör, fejlődése során túljutott eredeti meghatározottságán, hogy a világot képben kettőzze meg. A fényképezés területén minden új módszer és felfedezés a spektrum látható régióján, azaz a fény szem által érzékelhető hullámhosszán, innen vagy túl ment végbe. Vegyük például azokat a képeket, melyeket az infravörös és ultraibolya sugarakkal lehet fogni és — a nemrég felvett — különböző szagok optikai feljegyzését a fotólemezen. Elegendő, ha egy olyan képet, amely az ultraibolya sugárzás segítségével jött létre, azzal hasonlítottunk össze, amely számunkra az infravörös sugárzást közvetíti, hogy ebből nyerjünk fogalmat vizuális érzékelésünk hiányos „objektivitásáról”. R.-W. Wood megjegyzi, hogy „azokon a fotókon, melyek ultraibolya sugárzással jöttek létre, az üvegtárgyak teljesen átlátszatlanoknak látszanak, bizonyos fehér virágok és fehér festett minták feketékkel kapcsolódnak össze. Végül, sem árnyék, sem távolság nem jelenik meg egy táj olyan fotóján, melyet teljes napfényben vettek fel, és mégis úgy hat, mintha sűrű köd lepné be.” Ezzel szemben, ha ugyanazt a tájat infravörös sugarakkal fényképezik, holdbéli jelenetté, éjszakai tájjá változik. (...)

Nem ezek a sugarak jelentik az egyetlen olyan faktort, mely más képet közvetít számunkra, mint amilyen optikai érzékelésünké. A fizika és a kémia eljárásai (köztük a pszeduo-relief és mindenekelőtt a szolarizáció, melyek a képet annyira megváltoztatják, hogy az eredetivel alig tartalmaz valami közös vonást) ismertek voltak, legalábbis elméletben, már jóval azelőtt, mielőtt egy náluk élesebb szem újra felfedezte őket. Ez a szem Man Rayé volt, aki a szolarizációt bevezette a képi művészetekbe és így nagyban hozzájárult a fotográfiának az ábrázolandó valóság elnyomó súlya alóli felszabadításához és önálló kifejezésének erősítéséhez.

Még nem méltatták kellőképpen a szolarizáció jelentőségét. Abban tetszelegtek, hogy teljes komolysággal a „trükkök” közé sorolják be, anélkül hogy figyelembe vennék, a fényérzékeny réteg látens minőségéről van szó. A jelenség, mint olyan, elég bizarr és túlságosan kevésbé meghatározott ahhoz, hogy itt behatóbban tárgyalhassuk. A napfényre hozott kép olyan effektus, melyet egy erős lámpa hoz létre; a fény túlادagolása, mely a kép teljes vagy részleges átfordulásával jár. Ennyiben egy fizikai-kémiai folyamatról van szó, mely szabály szerint a képet előre nem látható módon átformálja.

Abszurd dolog azzal a kifogással szembeállítani a fényképezést a festéssel, hogy az első felszabadította volna a másodikat a figurális ábrázolás feladata alól. A fotográfia semmit és senkit nem szabadított fel. Legfeljebb — mint azt a perspektívát, melyből saját magát levezeti — a szem fejlődéstörténetének egyik stádiumaként jelölhetnénk.

Ebből következik, hogy azok az új technikai lehetőségek, amelyekről szóltam, azok közé az eszközök közé tartoznak, melyek arra irányulnak, hogy a valóságot költői vonásaitól feloldják, és amelyek a fotónak a kifejezés olyan önállóságát biztosítják, melyet ez idáig nem birtokolt.

A következő megjegyzések ezeknek az eszközöknek az árnyék és a tér problémájára való alkalmazását írják le és ajánlják.

1. A szem és az objektív számára minden test megkettőzve jelenik meg. Az árnyék és a fény (itt nem veszem figyelembe a vetett árnyékot) zónái, melyek a test formáját megosztják, és melyek egymást feltételezik, a szemnek úgy látszanak, mintha a test együttesét fejeznék ki. Minél erősebb a fény és árnyék közötti ellentét, annál kényszerítőbbé válik az optikai valóságtól való megszabadulás. Mármint ha a zónákat megfordítjuk, amennyiben az árnyékszónákat egymásután összekapcsoljuk, a + - + - sorrend természetes rendjéből most + - - + lesz. Az árnyékszónák összetalálkozásából olyan forma jön létre, melyet a szolarizáció ír körül. Ez a forma a maga protoplazmaszerű kinézetével és kezdettől fogva meghatározhatatlanul két különböző valóságot köt össze oly módon, hogy az egyik megszűnni látszik a másik által. Mindkét optikai forma eredményeként spektrális lesz.

2. A tér telített.

A formák a tér kiválasztási termékei.

Ezek a megfogalmazások a múlt nyáron merültek fel bennem. Úgy tűnt nekem, hogy a formaadás kísérelte nem mehetne végbe olyan térbeli áttétel segítségével nélkül, mint amilyenek a sztereoszkópikus készülékek, melyeket az optika alkalmaz, hogy a teret illuzionisztikusan, mintegy tökéletes relief észleleteként állítsa elő (*anaglif-sztereogram*).

3. Ezek a kutatások szükségszerűen kinematográfiai kifejezésbe torkollnak. Pontosabban, csak akkor válhatnak igazán konkrétá, amikor mozgó filmre kerülnek. Jól tudjuk, hogy a mozi manapság milyen visszataszító módon van alávetve a pénznek és represszív morális kényszereknek. Ha lehet egyáltalán a jövőre építeni, akkor erre eszközeinek ismerete jogosít fel. Máris megvannak azok a technikai eszközök, melyek a moziban azt a kapcsolatot, mely a festészetben legyőzte a festészetet, a fényképezés új technikai eszközeivel lehetővé teszik.

Remélem, hogy alkalmunk lesz jelen lenni egy test kinematográfiai átváltozásánál, melyet egyszerre térben és időben vetítenek.

Jaromir Funke: A fotogramtól az emócióig

A fotográfia küldetéséről és céljáról ma már alapjában véve nincs többé vita. A fotó: dokumentum, és annak is kell tekinteni. A fotó térbeli eredetijétől függ — ezért kell fényképeszeti feldolgozásakor ahhoz közelítenie. A fotó azonban síkbeli és fekete-fehér. Ez azt jelenti, hogy a leghívebb leképzési módszer ugyan az összes közül, de azt is, hogy mégsem abszolút igaz, és nem is lehet az. Nem lehet egy háromdimenziós teret kétdimenziós síkba összepréselni. És mindamellett a fotó a környező térnek csak egy részét képes leképezni — a fotográfia kiválasztásra kényszerül. A kivágás megválasztása rendkívül fontos és felelősségteljes munka. A kivágás alapján tudja az ember fel- vagy leértékelni a témát. A kivágás csak a fotós szabad döntésének van alávetve, aki a kompozícióval, a megvilágítással, technikai fogásokkal, a kedvező körülmények kiváráásával, tudással és tapasztalattal egy egyszerű, nem feltűnő témát is fel tud venni szokatlan, sőt káprázatos formával, úgy hogy az valami újjá, nagyon érdekessé válik. Így jön létre új fotográfiai valóság, melyben a téma pusztán a fotográfiai kifejezés ürügyéül szolgál.

A fotográfiai felvétel tisztasága, megszabadítva azoktól az elemektől, melyek a fotográfiai kompozíció belső fegyelmét zavarják, a fotográfiai program és a fekete-fehér skála minden lehetőségének kihasználására irányuló törekvés a kíváncsi és engedetlen alkotót kísérletezéshez vezeti. Azután közvetve azok a képzőművészek is segítségére sietnek a fényképezésnek, akik az impresszionizmus lendülettel korszaka után újra kegyeikbe fogadták a formát, melyet az impresszionista fellazítás labilissá tett. Ennek a kornak a képzőművészei olyan szilárd formát kerestek, mely a kép felépítésében a formai és színbeli konstrukció révén ismét hordozó funkciót vehet át. Ez az alak- és formakeresés megtalálta analógiáját a fényképezésben is.

A fényképezés keres, és keresése során kísérletezik. Innen a fotogram eredete. Az új fejlődési lehetőségekre való törekvés a tárgyaknak az érzékeny emulzióra való rég elfelejtett vetítését követi. Egyszerre csak az derül ki, hogy az egyszerű másolás meglepetést és új szépséget rejt magában. A tömörített forma kontúrként jelenik meg, egy gazdag fekete-fehér csipke úgy rajzolódik ki, akár egy egzotikus szépség, az üveg kellemes árnyalatokat hoz létre, különböző módon kombinált apróságok a mindennapi életnek olyan új benyomásait és rejtélyes alakjait hívják elő, mint ha az apokalipszisből léptek volna elő. A fotogram a szépség tanítójává és a forma transzfigurációjának hordozójává vált, melyből az igazi alakokat — különböző tárgyak kombinálása, rámásolása, hozzárakása és eltávolítása által — részlegesen tagadva egyszerre új és újonnan felfedezett árnyjáték nő ki. Ez olyan fotográfiai költészet, mely a formát fedezi fel, de olyan formát, mely a mindennapiság koloncától mentes és valamiképpen ebből a hétköznapi világból a fekete-fehér varázs világába van áttéve, melyben az eredeti forma elveszti profanitását — csupán ürügy lesz új benyomások előidézéséhez. A fotogram féltónusosságában a formák összekeveredése csak azt a szenzációt növeli, mely értékes munkákban gyakran olyan rejtélyességet ér el, mely öncéllá válik és a szemlélők széles körének is gyakran érthetetlen marad. Egy ilyen módon feltupírozott és öncélúskodó fotogram eléri saját lehetőségeinek határait és a kimerülésben tombolja ki magát. A szépségben és a naivitásban semmisül meg, beöltötte hivatását, megmutatta, mit lehet elővarázsolni a fény játékból, melynek útjába áll egy háló, egy kötél, egy satu, egy emberi kéz, egy ujj, különbözőképpen megformált vattadarabok, más és más formájú üvegek stb. stb.

Maradt viszont utána egy örökös. Mert a fotogram bátor kísérlet volt, mely nem riadt vissza a

röntgenfelvételekkel készített montázstól, igazi fotókkal való kombinációktól. És amikor szépsége csak a varázslatban és egy fotográfiailag öncélú fekete-fehér poézisban rejlett — akkor jelentkezett örökösként a tisztán gyakorlati reklámfotográfia, mely szívesen használja ki céljaira kisebb tárgyak vetített árnyjátékát is, különösen az üvegét. A reklám-montázsban ezt a fotogramot a szemlélő számára üdítő felfrissülésként jól alkalmazzák, s a néző gyakran még csak nem is veszi észre, milyen trükköket használnak szórakoztatására és csalogatására.

A fényképezésnek ez a korszaka, amikor kamera, sőt gyakran objektív, vetítő- vagy nagyítókészülék nélkül dolgoztak, nem egyedül a fotogram érája volt. Egyidejűleg foglalta magába 1922 és 1930 között a fotográfia kifejezésének néhány korszakát. A romantikus piktorializmus után az új tárgyiasság következik, mely a mindennapiság varázsát mutatja meg, és ugyanezekben az években készülődik hódításaira a reklámfotográfia és mutat új tartalmi lehetőségeket a témaválasztásban. Ez a fotográfiai realizmus demonstratív módon hangsúlyozza a reklámtartalmat, noha az alkalmazott fotográfia reakciója az öncélú fotogrammal szemben, azonban nem tudja teljesen elnyomni a belső lehetőségek fotográfiai uralásának tendenciáit, melyek szintén adóttak a fényképezésben. A fekete-fehér fotogram az új tárgyiasságnak és a reklámfotográfiának ebben a korában még teljes pompájában él, de egyes alkotók számára már régóta lerágott csontnak számít. Ezért kap az 1926 körüli években a fekete-fehér fotográfiai költészet új megerősítést, és pedig az absztrakt fotográfiában. Ez a megjelölés, noha nem teljesen pontos, polgárjogot nyert, mivel legalább részben utal a fotogramra.

Nem az egyszerű realitásról van benne szó, hanem olyan valóságról, mely a lefényképezés által testi valójában megszűnik létezni és új életet kezd élni, a sajátját, a kész fotón. Ezáltal új fotográfiai valóság jön létre, melynek számára a konstruált eredeti csak ürügy a lefényképezéshez. A fotogrammal szemben ez tisztán fotográfiai technika, mely sem a kamerát, sem az objektívet nem távolítja el, és a fotográfiai folyamatokban keresi jogosultságát. Ez tehát nem a technikától elszabaduló fotogram fényképészeti primitivizmusa, hanem ellenkezőleg, az igazi fotográfia, mely a fotográfia útjain a fekete-fehér skála fényképészetileg elérhető legmagasabb lehetőségeit keresi és meg is találja.

Amennyiben a negatív- és pozitívtechnikát nélkülözhetetlennek nyilvánítja, ez az absztrakt fotográfia abszolút újdonság. Noha létrejöttének titokzatossága miatt nem ért meg nagyobb elterjedést, a fekete-fehér témához gazdag variációkkal járult hozzá. Ez is öncélú fotográfia, mely a varázslatot a kiegyensúlyozott és kimért kompozíció tisztaságában keresi, de ezenkívül kedvvel mélyed el a formák, fények, felületek és valőrök változásában. (...)

E fotók témája: variációk szűken határolt térre — olyan fényekkel és árnyékokkal átítatva, melyekben a vetített tárgyak fénytükröződésének fantomja utalásszerűen fordul elő. A szemlélőnek csak egy — a valóság vonatkozásaitól megszabadított — sűrítmény marad, melyben a tárgy teljesen megszűnt és csak a tiszta forma jelenik meg. És hogy ezt a fekete-fehér költészetet lehetőségeinek határáig vezethessük, ebbe a térbe vagy erre a síkra a realitás töredékeit is be lehet vinni, mindenképpen olyan szilárd formában, mely a harmóniát semmi esetre sem zavarja meg. A kolibrik vagy tengeri csillagok vagy kagylók egzotikus megjelenése körítés, a mindennapok alkotórészeként kicsit szokatlan, sikerrel egészíti ki ezt a fényjátékot.

Ezekkel az absztrakt fotókkal világosan bebizonyosodott, hogy magában az egyszerű valóságban sok a titokzatosság és — ami a fotográfiának fantasztikumot kölcsönöz — az újdonságérték és a felidéző erejű poétikus csáberő. A fotográfiának ilyen felfogásától csak egy kis lépés magának a természetnek a fantasztikus elemeit keresni. Mindenféle sokszorosan megtört felületre bocsátott árnyék csodálatos görbületeket és mintákat hoz létre, melyek a fotográfiai felfogás által önálló fotókká válnak, függetlenül a kép eredetijétől. Magától értetődik, hogy a valóság a fényképezés eme fajtája számára előfeltétel, de a fotográfiailag előállított képnek aztán semmi kapcsolata nincs a

valóságához, mert a valóság a fotográfiai feldolgozás által átalakul és valamiféle felülvizsgálaton is keresztülmegy. A hab a víz tükrén csodálatos arabeszket képez és megszűnik egyszerű dokumentum lenni, szokatlan felfogású kiművelt fotóvá válik.

És itt találja meg a kombinatorikus kísérlet is jogosultságát, melynek alapja játékos és esetleges behatásoknak a fényérzékeny emulzióra való rávitele. Így jelennek meg olyan szerkezetek, melyeknek színes folthatása meseszerű kísértetek és misztériumok csodálatos fantáziáját varázsolja elő.

Mindenesetre a szenzációkeresés nem az egyetlen forrása a fantasztikus realitásnak. Különböző minták, spirálok, formák és egyszerű valóságelemek strukturális halmozásával is elérhető meglepő konfiguráció, mely ha átvilágítja és tiszta árnyjátékként vetíti ki, a mindennapi fotografikus varázslatát idézi elő. Ez nem új tárgyiasság, mert nem a téma mindennapiságával akar hatni. Sokkal erősebben hat egy egyszerű szembeállítással vagy harmonikus összhanggal, mint egy olyan totalitás, melynek feladata a szubjektív képzelőerő és a teremtő szépség felkeltése. Ez a keresés egy sereg történéssel szembesül, melyet fotográfiailag hasznosítani lehet és nem kell a témák és eszközök felkutatásában korlátoznia magát. Elengedhetetlen feltétel a fantázia, a dologra irányuló szigorúan működő tekintet, személyes program, a saját szellemi képességek ismerete, a fényképezési szakmunka tudása és a kifejező forma iránti érzék. A fotográfia e fajtája nem csupán fényképezési ügy, hanem sokkal inkább a személyes kultúra ügye. Ilyen úton-módon új szenzációkat lehet elővarázsolni fotóknak és régi metszeteknek a kombinálásával vagy nagyapáink és nagyanyáink régi képeinek felhasználásával, ilyen módon különböző színnyomásokat, műrózsákat, gipszmodelleket lehet kombinálni, tehát mindenfajta fotót össze lehet montírozni, hogy az így létrehozott egész önmagában evokációs lehetőségeket tartalmazzon. A kezdet és a cél az emóció, mégpedig egy teljesen meghatározott emóció, mondjuk olyan, mint amelyet egy álom vált ki, melyben az emberi fantázia szabadjára van engedve és meseszerű szakadékokat repül át.

Igen, mese ez, de a fotográfiai valóságból merített mese. Tehát egy ember álma, ami azért van lefotózva, hogy a többiekkel közölni lehessen. Az eszközök hasonló módon kimeríthetetlenek. Két felvétel egymásramácsolása magában foglalhat olyan tereket, melyek kölcsönösen kiegészítik egymást és új egészet alkotnak; akrobatáknak a hálóban való sziluetszerű rajzolata a részletek elnyomásával és negatív áttétellel válik szuggesztív rövidítéssé; a háló szövetének a fej körvonalával való kombinációja egyfajta belső ritmust hoz létre és a szokatlan bájét; egy imaginárius tér, melyet széttárt karral alkot az ember, a kesztyűnek a meztelen testtel való képi ellentétezése és mindez a kifejezően alkalmazott árnyékhata fogásaival feldolgozva; egy élesen és mesterségesen kivágott szobor, egy élő kézzel együtt fotózva. A búcsúk mutatványai, a naiv festészet, a plakátok, korunk primitivizmusa is magában hordozza ezt a varázslatot, melynek forrásánál megint ott áll egy ember fényképezőgéppel és mohó, meglepett szemmel, mely ért a fotográfiai látáshoz.

Tollal nem lehet minden olyan lehetőséget megragadni, amely még a fotográfiának ebben az irányzatában elvarázsolva nyugszik. Mert ez a gyakorló fotográfia dolga. Az ilyenfajta fényképezésnek nem lehet tanácsot adni. Mert ha nincs meg a saját képzelőereje, a saját fantáziája és a saját programja, akkor csak a plágium marad, egy értékes dolgot felhívva és megölve. És az utánzás döntően nem célja a dolognak, mert maga az élet mindig új helyzeteket és lehetőségeket teremt, és csak a fotóson múlik, hogy önmagát megtalálja és hogy csak azt tegye, amire képes. Mert egy egyszerű bábu a szabad ég alatt kitárt karokkal és a feje helyén egy villással is saját kifejezésével van jelen, melyet a fotó objektivitása csak groteszk módon kiemel.

Magától értetődik, hogy maga az élet is a legkülönbözőbb helyzeteket teremti, és csak a fotóson múlik, hogy tudatosítsa, milyen lehetőségeket teremt számára maga a valóság, hogy kifejezetten nem kíváncsi elemektől elkülönül-e a kiválasztással, és hogy megment-e elég kontrasztot. A térnek és a tárgynak megvan a maga ritmusa és a maga rendje. A fotóson múlik, hogy mindkettőt saját

céljának rendelje alá. Vaclav Navratil így határozta meg ezt: „Minden valóságnak megvan a dallama. A fotós művészete azt jelenti, hogy a számukra legnyomatékosabb dallamba belehallgat és ezt a dallamot a felület irrealitásába varázsolja. A fényképezésben tehát nem technikai készségről van szó, hanem ezenkívül még és különösen egy költői hatás költői előérzetéről.” És itt rejlik az emocionális fotográfia igazi magja, melyben ma a fejlődés kulminál. A hétköznapi valóság, maga mögött hagyva a leírás kényszerét, a fotográfiai fokozásban ott jelenik meg, ahol egy mohával fedett szoborral szimbolizált tizennyolcadik század teljes komolysággal napjaink gyárkéményével koronáztatik meg, ahol a szemlélő elgondolkozik az utcán lévő temetőn, ahol Jugendstil-gyerekkorunkat idézi vissza egy villa, ahol buja szfinx trónol ezzel a szerény felirattal: *Vlasta* [egy cseh cigarettamárka], ahol az óra tizenkettőre jár, ahol az idő teljessége születik és ahol az idő mindig az anno dominitól az örökkévalóságig tart!

És a fejlődés nem áll meg... Tudjuk, hol áll — tudjuk, hova tart? Sejtjük!

A fotók ciklusszerű sorolásával a fényképezés tulajdonképpeni feladata megsokszorozódik és fokozódik. A fényképezés elbírja ezeket a követelményeket, mert teljesíteni tudja őket. Rendelkezik azokkal az erővel, melyek előremutatnak és tartósan új meg új lehetőségeket követelnek tőle. Nem szükséges, hogy mindenki ösztönözze. Mert a fényképezésnek sok olyan ága van, melyben támogatásra van szüksége, mindenkinek azonban nem kell és nem is lehet értelmesen tevékenykednie minden ágban. Jóllehet a fényképezés egyetemes és minden fotós sikeresen dolgozik a fényképezés minden ágában egyidejűleg, mégsem szükséges, hogy mindenkinek ebben a különös ágában is működnie kellene. Mert itt nemcsak fényképezésről van szó, hanem érzésről is, és az emocionális fotográfia feladatainak és lehetőségeinek megértéséről.

Karel Teige: Fotó és művészet — válasz Max Billnek

A kérdés, melyet Max Bill című adott dolgozatának — *Művészet-e a fotográfia?* — az ősrégi vitát szítja tovább, mely a fotográfiai alakítás fejlődését kezdettől fogva kíséri. Ilyen éles formában a kérdést nem lehet egyértelműen megválaszolni — sem igennel, sem nemmel. Történetének száz esztendeje során a fényképezés igen erősen differenciálta körét — ami a feladatokat illeti, melyekkel dolgának eleget akar tenni, figyelembe véve az anyagokat és technikákat, melyeket alkalmaz, nem megfedkezve az értékekről és eredményekről, melyeket elért. A vélemények jelentősen különböznek a fotográfiai munka missziójáról, a fényképezés specifikus tulajdonságairól, eszközeiről, módszereiről és feladatairól. A fényképezés művészi jellegével kapcsolatos kérdés a fotótörténet folyamán többszörösen felvetődött; a festészet adott fejlődési stádiumával összefüggésben is (és a művészetével általában) mindig újra felbukkan ez a kérdés és eltérő, igenlő, tagadó vagy határozatlan válaszok születnek. Ha az ember az ilyen válaszokat — melyek a festészet egy meghatározott szakaszának álláspontja alapján alakultak, tekintettel a fotográfiai termelés egy meghatározott aspektusára — általánosítja, akkor bonyodalmas félreértésekre szolgáltat okot.

Ha az a tétel, hogy „a fényképezés művészet” általános érvényre tartana igényt, akkor két alkotórészének szabatos definíciójára kellene támaszkodni; így azt feltételeznék, hogy van válasz azokra a kérdésekre, hogy mi a fotográfia, mi a művészet és mi nem.

Az *Idealizmus és naturalizmus a gótikában* (*Idealismus und Naturalismus in der Gotik*) című tanulmányában Max Dvořák megmutatta, mennyire változik történelmileg a művészet fogalma: „A mi korunk műalkotásaitól eltérő feltételek között keletkezett műalkotások megítélésénél uralkodó bizonytalanság és zűrzavar okaihoz tartozik a művészet tartósan alapvető fogalmába vetett hit; azon a feltevésen alapul, hogy a művészi célok és művészi jártasság minden változása ellenére a műalkotás fogalma mégis mint valami elvében tartósat és állandót kell értelmeznünk. De semmi sem olyan hamis és olyan történelmietlen, mint egy effajta feltevés. Mert maga a műalkotás fogalma, igen a művészet egyáltalán, a történelmi fejlődés során sokrétű változáson ment keresztül — mely lényegi vonásait érintette —, a fogalmat mindig időben és kulturálisan az emberiség általános evolúciójának változó eredményei rögzítették. Az, hogy mit értettek művészetben, mit kerestek a művészetben és mit vártak a műalkotástól, a különböző kultúrkörökben éppen olyan eltérő volt, mint a valláshoz, az erkölcshez, a történelemhez vagy a tudományhoz való hozzáállás. A művészet autonóm helyzete azon erők keretei között, melyek az emberi létet uralják, ma olymódon tetszik magától értetődőnek számunkra, hogy gyakran el is felejtjük ennek a művészi álláspontnak a viszonylag késői keletkezését. Hosszabb előkészítés után csak az itáliai művészetben érte el teljes kifejezését a 13. és 14. század fordulóján.”

Még ha a művészi alakítás missziója és lényege legmélyrehatóbb és legforradalmibb változásainak megállapítása végül a művészet-struktúra korral való identitása tagadáshoz vezethet is, mégis a művészettörténetnek úgy kell megszabnia kutatásának körét és tárgyát, hogy ne vesszen el teljesen a tudott változásokban. Amikor Hegel arra utalt, hogy a filozófia definíciója a filozófia történetének előfeltétele, akkor elengedhetetlen, hogy a tudomány is megpróbálja terrénumát meghatározni.

A modern művészettörténet álláspontja szerint, a modern művészi alakítással szemtől szemben, el lehet ismerni, hogy „a művészet az emberi tevékenység egy ága, mely az *esztétikai funkció túlsúlya*

által tünteti ki magát” (Jan Mukařovsky). A szürrealizmus, mely a költészet minden művészetek feletti szupremáciáját ismeri el, és mely a művészet fajai között húzódó határokat megszünteti, hogy a vers egyetlen áradatában oldódjék fel, melyben azok ugyanannak a költészetnek csak sokféle fénye és hangszere lesznek, szóval a szürrealizmus a művészet és a művészi megformálás fogalmán az emberi szellem azon tevékenységét és azon műveit érti, melyekben a költészet eleme van túlsúlyban. (...)

Ha ma úgy írhatjuk le a művészi megformálás területét, hogy az a költői gondolat kinyilvánításának kiváltságos és autonóm mezője, ahol minden művészetek és műfajok integrálódnak, akkor erre a területre a művészet egyes fajait mint egészeket nem sorolhatjuk be. Nem lehet egyértelműen meghatározni, hogy a fotó és a film mint egész, vagy a festészet és a szobrászat mint egész, vagy a teljes építészet, és végül mindenfajta zene a művészet szférájába tartozik-e. Azokat a képeket, melyekben más, pl. dokumentarista, propagandisztikus, didaktikus, vallásos és hasonló funkciók vannak túlsúlyban a költői elemekkel szemben, nem tekinthetjük műalkotásoknak, akár kézi, akár gépi munkával alkották őket. Nem művészet Leonardo anatómiai rajza, az iskolai természetrajzi és földrajzi képek, vagy az úgynevezett szocialista realizmus termékei. (...)

Egyes úgynevezett művészeti ágak ezért nem sorolhatók be egészként a művészet fogalmába. Különbséget kell tenni képek, szobrok, fotók között, melyek — a költői elem dominanciájával fémjelezve — műalkotások, és az egyéb alkotói művek között, amelyek nem képviselnek művészetet. Mint ahogy a történelmi fejlődésben a művészet struktúrája alapjaiban megváltozott, ezért következik be ott, ahol egy meghatározott artefaktum más történelmi, szociális és kulturális környezetbe helyeződik át, értékelésének változása. A költői elemet, mely eredetileg túlsúlyban volt a mű struktúrájában, a megváltozott kontextusban rendkívül gyengén lehet érezni, s vele szemben más funkciói — didaktikusak vagy dokumentárisak — most elsődlegesen jutnak érvényre. Sok történelmi festmény jött létre a maga korában főként esztétikai szándékkal, míg a mi kulturális környezetünkben talán csak történelmi vagy etnográfiai jelentőségűek. Ezzel szemben más dolgok eredetileg csaknem feltétel nélkül esztétikán kívül eső szolgálatra voltak hivatottak, esztétikai momentumaik csupán alárendelt szerepet játszottak. És mégis: ezek közül néhányat, melyek esztétikai szándék nélkül arra voltak hivatva, hogy vallási és rituális szükségleteket szolgáljanak, ma, mivel kultikus funkciójuk a mi környezetünkben feledésbe merült, erőteljes költői műnek tekintünk: a természeti népek szobrait, totemjeit, maszkjait, Grünewald *Isenheimi oltárját*, Boschtól a *Szent Antal megkísértését* stb.

A fotóprodukció nem egész komplexumát, hanem csak azt a részét lehet a művészet körébe utalni, mely túlnyomórészt csaknem kizárólag költői erővel telített. A fotográfia esetében is sor kerülhet az értékelés eltolódására: egy olyan fényképet, amely eredetileg kizárólag valamilyen gyakorlati szükségletet elégített ki, valamilyen dokumentarista, riportszerű vagy propagandisztikus célokra készült, olyan kontextusban, melyben minden elsődleges alkalmazhatósági vonás elvész belőle, lehet költői képként felfogni és értékelni. Némely dokumentarista, tudományos vagy riportfelvétel azzal tűnik ki, hogy költői intenzitása összehasonlíthatatlanul nagyobb, mint némely olyan képé, mely már eleve esztétikai szándékkal készült.

Max Billnek az a véleménye, hogy a fényképezés soha nem lehet művészet, ha a műalkotást olyan szellemi terméknek tekintjük, amely a természet külsődleges képi ábrázolásától független. Ez a felfogás azokból a premisszákból indul ki, melyeket annak a művészetnek az elmélete dolgozott ki, melyet általánosan és helytelenül „absztrakt”-nak nevezünk: olyan művészet, amely magát — éppen fordítva — „konkrét festészet”-nek akarja nevezni, amely képeit csupán a festészet specifikus eszközeivel — vonalakkal és színekkel — konstruálja és komponálja, anélkül hogy külső modellre hivatkoznék. Ennek a „konkrét művészet”-nek az esztétikai álláspontja szerint csak az a mű igazi, tiszta és legitim — tehát abszolút —, amely a külső valóság képi ábrázolásának minden nem-specifikus elemétől és minden függőségétől mentes.

A kortárs művészet fejlődésének értelmét a képnek és a szobornak a külső modelltől való

folyamatos emancipációjában kereshetjük: minél kevésbé elkötelezettje egy műalkotás az eredeti valóságának, annál tisztább és szellemibb, annál inkább művészet. Ebből a szempontból és az ilyen kritériumok szerint a tárgynélküli fotókat, melyek csak és kizárólag specifikus, fotószerű eszközökkel jöttek létre (fotogramok stb.) független és igazi műalkotásoknak tekinthetjük. A tárgyi felvételek ezzel szemben nem képviselhetnek tiszta művészetet, még akkor sem, ha aránylag művészi az elrendezésük és ízléssel, alaposan készítették őket. A művészet fogalmának történelmi változékonysága és viszonylagossága ismeretén vagyunk kénytelenek megállapítani, hogy az ilyenfajta tárgynélküli fotográfiák éppenséggel azzal a tárgynélküli „konkrét festészettel” azonosak. Mint alapvetően azonos értékű és hasonszórú műveket lehet őket egymással összehozni; a dagerrotípiák és korai fényképek azonban éppen ennyire voltak hasonszórúak és egyenértékűek a kortárs realista festészettel. Mindkét esetben tehát azért kell művészetnek elismerni a fotográfia műveit, amiért a realista és a nem-realista festészetet is művészetnek tekintjük.

Szemben azokkal a nézetekkel, melyeket Max Bill képvisel, nem azt akarjuk mondani, hogy minden kép — akár ecsettel és színekkel, akár fotós technikákkal vagy bármilyen eszközökkel és anyaggal hozták is létre — csak akkor tekinthető műalkotásnak, ha a természet ábrázolásától teljesen mentes. *A műalkotás egy költői gondolat kifejezése, egy költő ön-ábrázolása.* A fantasztikus gondolat, a fantasztikus képzet is, a legbizarrabb álom is végeredményben a valóságnak az emberi fejben való feldolgozása. Egy kép, mindegy hogy festett vagy fényképezett, mégsem tud megszabadulni a végletekig a külső valóság ábrázolásától; ha a kép lemond a külső valóság ábrázolásáról, az semmiképpen nem azt jelenti, hogy teljesen megszabadult volna tőle. Ha a festő egy tájmotívumot geometrikus megoldással vagy vonalak és színek szövetségével helyettesít, mely például a teleszkóp vagy mikroszkóp által látható képekre emlékeztet, a gondolat — melyet képével rendkívül spekulatív módon vagy heves spontaneitással valósít meg — alapjában véve a külső valóságnak a pszichikai szervezetben történő ilyen vagy olyan feldolgozása. A költői gondolatot, minden emberi gondolatot nem lehet „megtisztítani”, a valósággal való kapcsolatától és függőségétől eloldani; rajtuk kívül és tőlünk függetlenül léteznek. Nem ismerünk olyan műalkotást, amelyben a költői elem kémiaiilag tiszta állapotban volna jelen; mindig konkrét kapcsolat áll fenn a látható és a pszichikai valóság mindenfajta ingredienciájával. (...)

Még ha a költemény világa nem határolható is el szigorúan az anyagi kultúra és a hétköznapi élet vagy éppen a tudomány világától, még ha a művészet különböző korokban olykor nagyon szorosan, máskor nagyon távolról kapcsolódik is a kézművességhez és a technikához, a valláshoz és a politikához, még ha alapjában véve a költői gondolat párhuzamosan fejlődik is a filozófiai gondolattal és ennek kutatásával vagy annak tudományával, még ha a költői gondolat specifikus hatása az emberi lelki kontinuumban nincs is elszigetelve más tudatos vagy nem-tudatos, emocionális és ösztönös erőktől és folyamattól — mégis, mindezen átfogó kölcsönös viszony és kölcsönös átitatottság ellenére, a művészet elmélete szempontjából elengedhetetlen, hogy a költemény és a művészi megformálás terrénumát megpróbáljuk elhatárolni. És meg kell kísérelnünk azt is meghatározni, hogy az emberi szellem eme vagy ama termékét, a szellemi tevékenység eme vagy ama ágát méltatjuk-e költészetként.

III.

André Malraux: A képzeletbeli múzeum (részletek)

I/2. A reprodukció elterjedése és historizáló szemlélete

Kapcsolatunk a művészettel az évszázadok során egyre intellektuálisabbá vált. A múzeum arra készítet, hogy ott egymás mellé soroljuk a világ összes kifejezési lehetőségét, s arról faggassuk őket, ami közös bennünk. A különböző iskolák felsorolása és nyilvánvaló különbségeik felismerése által a múzeum — túl a szem egyszerű öröme — heroikus vállalkozásba hajszol bele bennünket: mégpedig, hogy még egyszer újraalkossuk a világ teremtését. Ezáltal a múzeum azon helyek egyikévé válik, amelyek az emberről alkotott legteljesebb fogalmakat közvetítik. Jóllehet a múzeum révén a művek távolra kerültek eredeti helyüktől, kiszakadnak hagyományos összefüggéseikből, történelmi kapcsolataik azonban még így is megmaradnak. Tudatunk többet fog át, mint múzeumaink: a Louvre-látogatója tudja, hogy Goyát ott éppoly kevésbé fogja a maga teljes jelentőségében képviseltetve megtalálni, mint a nagy angolokat, vagy Michelangelót, Piero della Francescát. Korunkban, amikor a világ művészeti meghódítása egyre inkább kiteljesedik, ezen színhely — ahol a műalkotás autonóm módon érvényesül, ahol oly sok mestermű kerül egymás mellé, s ahonnan mégis oly sok főmű hiányzik — óhatatlanul *minden* mesterművet a néző lelki szemei elé idéz. Hogy is ne vetné fel ez a töredék a *lehetséges egész* gondolatát?

Mi az, ami elkerülhetetlenül hiányzik a múzeumból? Minden, ami nem szállítható (üvegablakok, freskók), vagy nehezen kitergegethető (például egy faliszőnyeg-sorozat); de mindenekelőtt az, amit nem tudtak megszerezni. Még a legszívósabb igyekezet és nyakasság esetén is a múzeum szerencsés véletlenek sorozata. Napoleon minden hadi sikere ellenére sem szerezhette meg a *Sixtusi Madonnát* a Louvre számára; s nincs olyan mecénás, aki a Chartres-i *királykaput* vagy az arezzói freskókat a Metropolitan Museumba tudná szállítani. Ami mozdítható volt, azt a 18. századtól a 20. századig elmozdították. De ezen időszak alatt mégiscsak több Rembrandt-kép fordult meg a műkereskedelemben, mint Giotto-freskó. A múzeum, amely oly korban létesült, amikor a táblakép volt a festészet még egyetlen élő formája, képtárrá vált ugyan, de mégsem válhatott minden szín múzeumává.

Kiegészítését a művészeti utazások szolgálták a 19. században. Ám hogy valaki Európa összes nagy művét látta volna annak idején, az ritkaság számba ment. Gautier csak 39 éves korában ismerte meg Itáliát (Róma nélkül), Edmond de Goncourt 33 évesen, Victor Hugo gyerekként; Baudelaire és Verlaine sohasem látták. Ugyanez érvényes Spanyolországra, s kisebb mértékben Hollandiára (inkább ismerték Flandriát). A sok érdeklődő amatőr, aki mint kora legjava festészetének közönsége a Szalont szapult, a Louvre-ból élt. Baudelaire sem Greco, sem Michelangelo, sem Masaccio, Piero della Francesca vagy Grünewald főműveit nem látta.

Mit látott egyáltalán? Mit látott Stendhal, és mindazok, akiknek gondolatai a művészetről máig is tanulságosak vagy jelentősek számunkra az 1900-as év előtt? Mit mindazok, akikről feltételezzük, hogy ugyanazokról a művekről beszélnek, mint mi, ugyanazokra hivatkoznak, mint mi? Még csak

néhány múzeum létezett; és csekély mennyiségű reprodukció került forgalomba Európa mesterműveiről. S minthogy ezidőtájt a Louvre egyik képének bármely más művel — Madridban vagy Rómában lévővel — történő összevetése kép és emlékkép összehasonlítása volt, az akkori műértéshez a bizonytalanság zónája is hozzáadódott. Még ha metszeteket vettek is igénybe, akkor is a hiányos vizuális emlékezőképességre kellett hagyatkozni, márpedig két kép megtekintését legalábbis hetek választották el. A múlt század művészetkedvelője tehát ugyanolyan kapcsolatban állt a táblaképekkel, mint mi az üvegablak-festészettel.

Azok számára, akik ma tanulmányozzák a művészetet, a legtöbb főműről színes reprodukciók tömege áll rendelkezésére, továbbá hozzáférhet számos másodrangú kép reprodukciójához is, akár csak az archaikus korok művészetéhez, az indiai, kínai, prekolumbián szobrászat virágkorának műveihez, a bizánci művészet egy részéhez, a román freskókhoz, a primitív népek művészetéhez és a népművészetéhez. Hány szoborról készült már 1850-ben reprodukció? A szobor, amely fekete-fehérben hívebben adható vissza, mint egy festmény, az illusztrált könyvek olvasóinak kedvelt területe lett. Ismerték a Louvre-t és néhány olyan kisebb gyűjteményt, amely közel állt hozzájuk, és amelyeket a legjobb igyekezettel próbáltak emlékezetben tartani. Ma minden rendelkezésre áll. A Louvre-ban több jellegzetes mű volt, mint amennyit a legképzettebb műkedvelő lélekben megőrizni kívánt — ma ez utóbbiak száma több, mint ahány mű a világ legnagyobb múzeumában található.

Mert egy eddig még nem létezett, képzeletbeli múzeum nyitotta meg kapuit, végsőkéig víve azt az intellektualizálást, amely az igazi múzeumok műtárgyainak szembeállításával már megkezdődött. Az, amit a múzeumok kezdeményeztek, mára lezajlott: a képzőművészet számára feltárult a nyomdai sokszorosítás lehetősége.

II/5. A műtárgyak új rokoni kapcsolatai a reprodukció révén

A reprodukció nem oka, hanem a leghatásosabb eszköze annak az intellektualizáló folyamatnak, amelynek a művészetet alávetjük. Már a reprodukció fortélyai és esetlegességei maguk is előrevitték ezt a folyamatot.

A reprodukciós fotó komponálása, a felvétel szöge, és mindenekelőtt a tárgy *tudatos* megvilágítása gyakran meggyőzővé, tudatossá teheti azt, ami korábban csak ösztönösen, gyanúként fogalmazódott meg.

Ezen felül a fekete-fehér fényképezés bizonyos „rokonságot” hoz létre az ábrázolás módjában egymástól igencsak távoli tárgyak között. Olyan különböző középkori műveket, mint egy faliszőnyeg, üvegablak, miniatúra, táblakép és szobor, egy családba gyűjtünk, egy lapon reprodukálunk. Elveszítik színüket, anyagukat (a szobor még volumenéből is valamennyit), formátumukat. Minden rájuk jellemzőt elveszítenek a stílusközösség kedvéért.

A reprodukciós technikák fejlődése azonban még sokkal finomabb következményekkel járt. A nyomtatott ábra a tárgyakat többnyire egyazon formátumban reprodukálja; egy sziklába faragott húszméteres Buddha a könyvben csupán négyszer akkora, mint egy tanagra-szobrocska. És minthogy a műtárgyak nagyjából azonos dimenziókban kerülnek elénk, *elveszítik saját arányaikat*. Így lesz a miniatúra hasonlatos a szőnyeghez, a festmény az üvegablakhoz. A sztyeppe művészete azelőtt csak szakembernek való érdekesség volt, bronzai, arany ötvöstárgyai ma — ábraként azonos formátumban közölve a románkori reliefekkel — maguk is domborművekké válnak; így szabadítja ki a reprodukció e

művek stílusát abból a függőségből, amely számukra csak a csekélyebb kvalitást engedélyezte.

Azáltal, hogy a tárgyak mértékét rendszeresen meghamisította — keleti pecséthengereket oszlopokként, amuletteket szobrokként adott vissza —, a reprodukció fikció-művészetet alkotott, hiszen a regény is a képzelettől teszi függővé a valóságot. Ami egy tárgyból kis formátuma miatt hiányzik, az a nagyítás révén úgy hat, mint egy — modern értelemben — kifejezésstílus. A románkori ötvösség ismét a szobrászat oldalára kerül át; saját jelentése a fotósorozatokon válik nyilvánvalóvá, ott ahol a faragványok és szobrok egyenlő súlyt kapnak. Csupán szakfolyóiratok kísérletei lennének ezek? Bizonyára, de mégiscsak művészek kísérletei, művészek számára; a következmények megmutatkoznak majd.

II/7. Új összefüggések feltárulása a színes reprodukció révén

És megjelenik a színes reprodukció.

A művészettörténet az elmúlt száz évben egyre jobban kicsúszott a szakemberek kezéből: a *fényképezhetőség* történetévé vált. A művelt ember nem lepődik meg azon, hogy milyen szigorúan sorsszerű az az út, amely a nyugati szobrászatot a romántól a gótikusig, a gótikustól a barokkig vezeti. De ismer-e hasonló, párhuzamos fejlődést az üvegablaknál, a bizánci festészet megugrásainál? A bizánci festészetet, mivel rajza örökre lerögzítettnek tűnt, bénultan mozdulatlanak tekintettük sokáig — miközben élete, története, saját génusza a színekben rejlik. Mély megismerése — görög, szíriai kolostorokban, múzeumi gyűjteményekben, árveréseken — éveket követelt, és hozzá ritka színmemóriát. Eddig története csak a rajzáé volt — és éppen ez nincs többé. A rajz elveszíti azt az elsőségét a művészettörténetben, amelyet csak a fekete-fehér fényképezésnek köszönhetett. Melyik fénykép kényszerítette hát a teljes modern festészetet arra, hogy mindig és újra Goya *Szárdok diadala* című képével foglalkozzék? Egy reprodukció annál hatásosabb volt, minél inkább elnyomta a rajz az eredeti színességét. Chardin ezután már nem lesz fegyvertelen Michelangelóval szemben.

Ahogy száz év óta a szobrászat teszi, úgy hatol be lassan a festészet egész kultúránkba. A gótika hatalmas építménye mellé fölzárkózik a románkori freskóké, amely az 1914-es háborúig csak a művészettörténész számára volt ismert; ehhez jön a miniatúra és a szőnyeg, mindenekelőtt azonban az üvegablak. Felfedezi az ember, hogy a szín lényeges birodalma nem mindig és nem feltétlenül csak a festészet.

Azáltal, hogy a reprodukció elnyomja a művek dimenzióit, egészen különös súlyt nyert a miniatúra. „Igazi nagyságban” visszaadva ugyanaz a formátuma, mint egy lekicsinyített festményé. Az aprólékos stílus, amely eredetiben a táblaképtől megkülönbözteti, nem nyom itt többet a latban, mint az az enyhe torzulás, amelyet ennek a táblaképnek a kicsinyített közlése jelent. *Berry herceg hóraskönyve* nem lesz freskó, ám jelentékenyen elmozdul a németalföldi festészet irányába. A fikció művészete még itt is: azok a témák, amelyeket a Limbourg-fivérek, vagy Fouquet miniatúráikon ábrázolnak, soha nem jelentkeztek, nem jelentkezhettek táblaképeken (stílusuk ettől nem kevésbé karakterisztikus). Ily módon az a műfaj, amely szorosan a szobrászathoz kötődött, többé már nem csak a szakember számára mond valamit. Egyes művek reprodukciója valamely nagy művészre, vagy akár egy elsüllyedt iskolára enged következtetni (a képzelet eljátszik ezekkel a gondolatokkal); és az *Ebo-evangeliárium* ugyanazt a nyomatékot kapja, mint Tavant freskói. Ha tudni akarjuk, hogy mit jelentett a táj a 14. századi északi művész számára, kit kérdezhetnénk meg inkább, mint Pol de Limbourgot?

A faliszőnyeg, amely dekoratív funkciója révén kívül esik az „objektív” vizsgálódáson, és színessége éppoly kevésbé tárgyhoz kötött, mint az üveglablaké, az anyagtól elvonatkoztatató reprodukción egyfajta modern művészetté lesz...

II/10. Minden idők és népek művészetének imaginárius életösszefüggései

A reprodukció elhozta hozzánk a képeket az egész világról. Megsokszorozódott az elismert mesterművek száma. A reprodukálás szót adott szót adott a színek beszédének a történelemben. S ezzel egy elképzelt múzeumot alkot meg, amelybe a táblaképek, freskók, miniatűrök és üveglablakok egyaránt beletartoznak. Mindezek a miniatűrök, freskók, üveglablakok, szőnyegek, szkíta ékszerek, festmények, vázáképek — maguk a plasztikus művek — *ábrákká* lettek. Mit veszítettek ezzel? Tárgyi sajátosságukat. És mit nyertek? A legerősebb jelentést, amelyet egy művészi stílus értelmében egyáltalán nyerhettek. Azt, hogy micsoda szakadék húzódik egy Szophoklész-tragédia elolvasása és előadása — a háttérben a tengerből horizontján Salamis szigete és a perzsa fenyegetés — között, csak nehezen tudnánk pontosan leírni, de valahogyan mégis érezzük. Szophoklész számunkra mindenképp művészi zseni. A műalkotás is, amely reprodukcióban elveszti karakterét, tárgyi, kultikus funkcióját, immáron csak a művészi képesség bizonyítéka, tiszta műalkotás; túlzás nélkül állítható: művészi momentum. De mint ilyen, telített és egész. Néhány olyan tárgy kivételével, amely a művészi zseni szikrájaként csak történetileg ragadható meg, az olyannyira különböző műalkotások tömege egyazon törekvésért létezik. Mintha a művészet „imaginárius szelleme” minduntalan újból bekebeleznél a műveket, a miniatűröt a táblaképig, a freskótól az üveglablakig, és mintha hirtelen föladná az egyik hasonló vagy éppen ellentétes hódítás kedvéért a másikat; mintha a történelem egy föld alatti árama mindezeket a szétszórta műveket egy egység felé ragadná magával. A fénykép kétértelmű egységességében látszólag saját arculattal rendelkező létezését nyer Babilon művészete a szobroktól a reliefekig, a reliefektől a pecsétlenyomatokig és így tovább a nomád népek bronzaiig — olyanképpen, mintha nem csupán elnevezés lenne, hanem művészi személyiséggé megragadható egzisztencia.

Egy stílus, amelynek ismerjük fejlődését és változásait, mint idea, veszít ezáltal a karakteréből, hogy helyette egy sorszerűen meghatározott élet cserélődő külső formáját nyerje. Egyedül a reprodukció hozta létre a művészetben azokat az imaginárius felettes-művészeket, akik valahol és valaha éltek, hódításokat és engedményeket tettek a gazdagok vagy egyéb kísértők ízlésének, lassan meghaltak, hogy azután újból feltámadjanak — és akiket mi stílusoknak nevezünk. Életre keltve arra kényszeríti őket a reprodukció, hogy jelentéstartalmukat kinyilvánítsák.

A múzeum tehát annak felel meg, amit egy színházi előadás jelent a színdarab elolvasásával szemben, egy hangverseny jelent a hanglemez meghallgatásával szemben. A múzeum mellett azonban feltárul a művészi tudás területe, eddig soha nem ismert kiterjedésében. Ez a terület — amely növekvő állományával és megállíthatatlan terjeszkedésével egyre jobban intellektualizál — most elsőként adatott meg örökségül az egész világnak.

A reprodukciómúzeumok (A Monuments Français, a Musée de la Fresque gipszmásolatai és kópiái) ugyanezt a szerepet játsszák. Szintén szétszórta műveket hoznak közel egymáshoz. Kiválasztásuk jóval szabadabb, mint más múzeumoké, mivel az eredetiek birtokolásától eltekinthetnek. Az eredetiek

szembeállításából származó vetélkedés helyett ezek a múzeumok a másolatokból élnek, s ez annál inkább így van, minél hangsúlyosabban kívánnak történelmi ismereteket szolgálni. Intenzívebb a hatásuk, mint egy illusztrált könyvé, de hiányzik belőlük az a vírus, amely mindent szétbomlaszt egy puszta stílus kedvéért. E vírus táptalaja a nagyságrendi kicsinyítés, a tömeg hiánya, gyakran a színbeli egységesség, de mindig a képtáblák közelsége és közvetlen egymásra következése, amely amelyek olyan elevennek tüntet fel egy stílust, akár egy növényt a filmbéli gyorsított felvétel.

Gisèle Freund: A fotóamatőrök

Amatőrök a fényképezés kezdeteitől fogva léteznek. De az amatőr fényképezés tulajdonképpeni diadalmenete csak 1888 után kezdődött, amikor George Eastman piacra dobta az első Kodak gépet, amely 25 dollárba került és olyan filmtekercset tartalmazott, amellyel 100 képet lehetett csinálni. Exponálás után a gépet filmmel együtt el kellett küldeni Rochesterbe, a gyárba; ott előhívták a filmet, elkészítették a másolatokat, és új filmtekercset helyezték a gépbe. Ezután a felvételre előkészített gépet ismét visszaküldték a vevőnek, mindezt 10 dollár ellenében. Azóta az amatőröknek számtalan fényképezőgép-modellt bocsátottak ki Amerikában és Európában, de különösen az utóbbi években ment végbe forradalmi javulás a fényképezőgépek és filmek terén. A Kodak cég volt az első olyan fényképezéssel kapcsolatos cikket előállító gyár, amely felismerte a tömegpiac lehetőségeit.

Néhány évtizeddel ezelőtt még egy vékony, tehetős réteg kiváltsága volt az utazás. Ma, a megnövekedett szabadidőnek, a fizetett szabadságnak és a tökéletesített közlekedési eszközöknek köszönhetően évről évre emberek milliói kelnek útra. A jóléti társadalomban nem luxus többé a gépkocsi és a repülő.

1971-ben csaknem 71 millió turista volt úton világszerte. Elárasztották a nagy fővárosokat, az egzotikus tájakat, a tenger partjait, az erdőket és a hegyeket. „Húsz nap, húsz ország”, így szól egy nagy utazási iroda reklámszlogenje, amely *átalánydíjas utakat* árusít. Akár a költöző madár, úgy utazik az ember zárt falkában. A nyári hónapokban a műemlékek előtt buszok hosszú sora parkol, a turisták pedig futólépésben tekintik meg a nevezetességeket. A turistáknak, bármilyen nyelvet beszéljenek is, van egy közös ismertetőjelük: valamennyien fényképezőgépet hordanak a vállukon.

A szervezett utazásokon minden előre megtervezett: a busz meghatározott helyeken áll meg: amelyek már előzőleg különösen kedvezőknek bizonyultak a fényképezés szempontjából. A turistáknak éppen annyi idejük van, hogy kiszálljanak és megnyomják a gombot: Párizsban a Notre-Dame-nál, Jeruzsálemben az Olajfák hegyén, Egyiptomban a piramisok tövében... A következő napon azután más építészeti emlékek, más tájak, más országok kerülnek sorra. A turista akarat nélküli tárggyá lett, melyet körbefuvaroznak. De az emberi szervezet teljesítőképessége korlátozott; nem képes rövid idő alatt ennyi új benyomást befogadni anélkül, hogy összezavarná azokat. De semmi baj, hiszen amint hazaérkezik, előhívják a képeket, s az ember újra emlékezetébe idézi a felkeresett helyeket. Már oda sem kell nézni. *A gép ön helyett lát.*

Ma légiónyi az amatőrök száma, a fényképezéssel kapcsolatos cikket gyártó ipar pedig növekszik és fejlődik. Növekedési rátája a világ iparának legmagasabbjai közé tartozik. Az 1974/75-ös Wolfman-féle jelentés szerint, amely az Egyesült Államok fényképészettel kapcsolatos cikket gyártó iparának helyzetéről tájékoztat, az amerikai amatőr fotózók 1973-ban hihetetlen számú, 6.225 milliárd képet csettintettek el, ennek 87 százalékát színesben. Az 1974-es év forgalmát 5.685 milliárd dollárra becsülték. A fényképezéssel kapcsolatos cikkek világpiacának 42 százaléka az USA-ra esik. 1973-ban minden amerikai család 15 dollárt adott ki fényképészeti cikkekre. Amerikában a fényképezés a negyedik helyet foglalja el a szabadidő-tevékenységek között; a rangsorban a sztereó zene, a horgászás és a kempingezés előzi meg.

Franciaországban 1974-ben 10.295 millió fényképezőgép volt használatban, azaz minden negyedik francia fényképez. Ma a fényképezés népművészetté vált. Feltételezhető, hogy ez lelkesedés az elkövetkező években még nőni fog. Becslések szerint 1980-ban 300 millió turista fogja beutazni a világot. Fényképezőgépre lesz szükségük. Ennek következtében a fényképezéssel kapcsolatos

cikkeket gyártó ipar nagy vállalatai fokozzák kutatási tevékenységüket, hogy a növekvő szükségletet fedezni, nyereségüket pedig növelni tudják.

Az elmúlt évtizedben a technika látványosan fejlődött. 1963-ban a Kodak, a fényképezési cikkek gyártó ipar óriásainak egyike, új fényképezőgép-típussal rukkolt ki, az *Instamatic*-kal. Az amatőrök, akinek a fénykép elsősorban csak eszköz arra, hogy emlékeit — családtagok, barátok arcvonásait, turistaútjuk helyszíneit — képekben őrizze meg, ezekhez a könnyen kezelhető, olcsó gépekhez nyúltak, előnyben részesítve ezeket a bonyolult és jóval drágább német és japán gépekkel szemben.

1972-ben a Kodak cég további nagy lépést tett előre; az *Instamatic*-gépek új szériáját dobta piacra: ezek olyan kicsik, hogy zsebre lehet vágni őket, akár egy tárcát vagy egy doboz cigarettát. „Forradalmi esemény”, írta a *Time*. „Megkezdődött a zsebfényképezés korszaka.” Ez a gépformátum megfelel az amatőrök új használati szokásainak, ugyanis egyre többet utaznak, egyre kevesebb csomaggal.

A miniatűr fényképezőgép nem új találmány. A legismertebbet, a *Minox*ot Németországban már több éve gyártják. Azonban az ilyen erősen kicsinyített formátumú filmmel nem mindig értek el kielégítő eredményeket, és főképpen nem volt hozzá használható színes film. A Kodak kutatási részlege munkához látott és megtalálta a probléma megoldását. A zsebfényképezőgép számára előállított színes film olyan papírmásolatokat tesz lehetővé, amelyek éppen olyan jó minőségűek, mint a nagyobb formátumú filmeké. 1974-ben az amatőrök által vásárolt filmek 87 százaléka színes volt, és biztosra vehető, hogy a színes film hamarosan kiszorítja a fekete-fehéret.

A színes film rövid ideje áll az amatőrök rendelkezésére. A Kodak ugyan 1937-ben áruba bocsátotta a *Kodachrome*-ot, az Agfa pedig az *Agfacolor*t, de akkoriban még kevés amatőr fotózott ezekkel, mert jóval drágábbak voltak a fekete-fehér filmeknél. Azonkívül diavetítőt kellett hozzá vásárolni, mert a papírra készült színes nagyítások még horribilis összegbe kerültek. Kevés kivételtől eltekintve a hivatásos fotósok sem dolgoztak színes filmmel, mert a legtöbb újság még nem rendelkezett olyan géppel, amely a színes nyomáshoz szükséges. Csak a második világháború után, a negyvenes évek vége felé kezdtek a lapok rendszeresen színes oldalt hozni; s az ezáltal felvillanyozott közönség növekvő mértékben érdeklődött iránta. A Kodak 1949-ben Amerikában, 1952-ben pedig Franciaországban színes negatívfilmet dob piacra, a *Kodacolor*t, amellyel viszonylag jó és olcsó másolatokat lehetett készíteni. Ettől a pillanattól kezdve indult meg az amatőr színes fotózás divatjának terjedése.

A zseb-*Instamatic* 11 centiméter hosszú, 5 centiméter széles és 2,5 centiméter vastag. Csak 90 grammot nyom. A hozzá használható film harmadával kisebb, mint a normál *Instamatic*-ba való és előállításához 30 százalékkal kevesebb anyag szükséges; a Kodak cég mégis ugyanazon az áron értékesíti a filmet és minden eladott filmtekercsen 30 százalékkal többet keres. Jó üzlet! Amint beharangozták a zsebfényképezőgépeket, és plusz nyereségre nyílt esély, a New York-i tőzsde, az amerikai iparvállalatok barométere megfelelően reagált: 1972 első hónapjaiban az Eastman-Kodak részvényei 72-ről 113,5 pontra szöktek fel!

A Kodak továbbá jelenleg a kizárólagos gyártója azoknak a berendezéseknek, amelyekre az új kisformátumban szükség van a másolatok előhívásához és elkészítéséhez. Egyedül Amerikában mintegy 650 fényképezési cikkek gyártó üzem kényszerült rá, hogy megvásárolja ezt a gépet. Ugyancsak a Kodak gyártja a diapozitíveket készítő amatőrök számára az új típusú vetítőket. 1974-ben az Eastman-Kodak cég az adó levonása után 629.519 millió dollár tiszta nyereségről számolhatott be. Még ha az infláció, a növekvő üzemköltségek, bizonyos anyagok hiánya, az energiaciártság stb. fékeztek is a növekedést, ez így is nagyon figyelemre méltó volt. A zsebfényképezőgépektől, melyek valószínűleg meghódítják a fotózással kapcsolatos cikkek világpiacát, a nyereség megháromszorozódását remélik. A Kodak egyik célja az, hogy megvesse a

lábát a kínai piacon. Talán nincs túlságosan messze az az idő, amikor 800 millió kínai a vörös Mao-biblia helyett a zseb-*Instamatic*-ot lobogtatja majd. Az Eastman-Kodak cég a film legnagyobb gyártója az Egyesült Államokban, nyereségének 80 százaléka filmeladásból származik. Mégsem ez az egyetlen fényképezési cikkekkel foglalkozó nagyvállalkozás; a másik amerikai óriás a Polaroid cég.

Három hónapra rá, hogy a Kodak óriási reklámkampány segítségével beharangozta új zsebfényképezőgépét, az *Instamatic 20*-at, a Polaroid cég *SX-70* megjelöléssel ugyancsak kirukkolt egy kisgéppel. Ez szenzáció lett. Bár nehezebb, mint az *Instamatic* — hozzávetőlegesen 600 grammot nyom —, nemcsak megcsinálni lehet vele a fényképet, hanem azonnal teljesen automatikusan előhív és másolatot készít papírra. Ezt a csodagépet egy tudós, Edwin Robert Land találta fel. Land 1909-ben a Connecticut-beli Bridgeportban született, fizikát tanult és először akkor keltett feltűnést, amikor 1932-ben a Harvard egyetemen előadást tartott a fény polarizációjának új, általa kidolgozott elméletéről. Később intenzív színvizsgálatokat folytatott. Tudományos munkái olyan kiemelkedőek, hogy tizenegy egyetem adományozta neki a *doktor honoris causa* címet; és számtalan egyéb kitüntetést kapott a világ legkülönbözőbb részeiről. Kísérletei a fény polarizációjával és új anyagokkal végül annak a fényképezőgépnek a megkonstruálásába torkolltak, melyet „polaroid”-nak nevezett el.

Arra a kérdésre, hogy mi vezette erre az ötletre, hogy egy ilyen gépet konstruáljon, a következő anekdotát szokta elmesélni: „Egy napon, 1943-ban, vakáció idején csináltam néhány fényképet Jennifer lányomról, aki akkor három esztendő volt. A gyerek megkérdezte tőlem, mennyi idő múlva láthatjuk a képeket.” Land, akit gyerekkora óta érdekelt a fényképezés, eltöprengett rajta, hogyan lehetne a fotókat rögtön a gépben előhívni, és másolni. „A sétából hazafelé megoldottam a problémát.” De még esztendőkre volt szüksége ahhoz, hogy ötletét áttegye a gyakorlatba.

1947-ben mutatja be találmányát a hitetlenkedő tudósok gyülekezetének. Egy évvel később adják el majd az első polaroid gépet Amerikában. Ez a modell még két kilót nyomott és szépiában készítette a képeket. A gép a következő elv szerint működik: az exponált negatívot egy érzékenyített papírral hozza érintkezésbe, végül mindkettőt átnyomja egy hengerpáron. Ekkor kisebb folyadéktömeg oszlik szét a papíron, ez hívja elő és fixálja. Néhány percen belül kész a kép és ki lehet venni a gépből. 1950-ben Land bevezette az automatikus exponálásrendszert, 1963-ban pedig a színes filmet. Hogy ezt a kisformátumú gépet teljesen újszerű technikával fejleszthesse ki, Landnak 500 millió dollárt kellett befektetnie. Új gyárat építtetett, mivel az új gépet nagy darabszámban kellett gyártani. Ebben a modellben az az új, hogy a felvett fotó a fényképező szemé előtt, mégis annak teljes közreműködése nélkül hívódik elő, anélkül hogy közben hulladék képződne, ami manapság olyan fontos, mert a „fogyasztói társadalom” egyik legszorongatóbb problémája: hogyan szabaduljunk meg a szeméttől?

1971-ben a Polaroid cég 504 millió dollár értékű árut adott el és ezzel azon vállalkozások csoportjába zárkozott fel, melyek az Egyesült Államokon belül a leggyorsabban növekedtek. Valaki, aki 1938-ban 1000 dollárért vásárolt Polaroid részvényeket ma 3 575 000 dollár tulajdonosa! A válságos 1974-es évben mindenestre fékezni kellett a Kodak és a Polaroid cég termelését, eladásuk is csökkent. Azonkívül eközben más cégek is megkezdték a zsebfényképezőgépek gyártását.

A Kodak és a Polaroid cég, Amerika fényképezéssel kapcsolatos cikkek gyártó iparának ez a két óriása éles konkurenciaharcban áll egymással. Különösen azóta, hogy a Kodak 1976 májusában két olyan új géppel rukkolt ki, melyek pontosan megfeleltek a polaroid gépnek. Azonban a két cégnek közösen jóval veszélyesebb riválissal szemben kell védekeznie: a japán fényképezőgép-gyártókkal szemben. A második világháború vége óta Japán különösen a fotózással összefüggő területeken mutatott erős vállalkozó kedvet. Nem egészen 15 év múlva sikerült a japánoknak meghódítani a világpiacon első helyét ebben az ágazatban, éppúgy, ahogy elektronmikroszkópok, varrógépek és motorkerékpárok gyártásában is az első helyet szerezték meg. 1972-ben több, mint 100 olyan japán cég volt, amely fényképezőgépeket és fotófelszereléseket gyártott. 1966 és 1970 között csak a

fényképezőgépek száma 3 254 585-ről 5 813 226-ra emelkedett. Az össztermelés 50 százalékát exportálják. A legnagyobb felvevő az Egyesült Államok, őket követik szorosan az európai országok.

Szakemberek ezreit vetik be a kutatásba, a nagy cégek rendelkezésükre bocsátják a szükséges eszközöket. Komputerek segítségével sokoldalú gumioptikákat (olyan lencsákat, melyeket különböző fókusz távolságokra lehet beállítani) konstruálnak és a jövő automatikus távolságállítási objektívjén dolgoznak.

A japán cégek a maguk részéről elkeseredett rivalizálásban állnak egymással. Hogy ár szempontjából mégis megtartsák versenyképességüket, gyártmányaikat állandóan tökéletesíthessék és végül megakadályozzák az elaprózódást, éppúgy, mint Amerikában és Európában, az egyes társaságok fuzionálnak, s olyan koncentrációkra kerül sor, melyekben a nagyok lenyelik a kicsiket. Mivel Japánban szakadatlanul emelkednek a bérek, a gyárosok új gyárakat alapítanak külföldön, ott, ahol olcsón kapható munkaerő. Így hoztak létre üzemeket Singapurban és Hongkongban. Jelenleg a japán cégek — ami az árakat illeti — még verhetetlenek, de már feltűntek a láthatáron a kínai konkurencia árnyai. A japánok eleinte német fényképezőgépek másolataival léptek fel a piacon. Most a kínaiak készítik a japán gépek másolatait. A kínai Seagull gyár 1972-ben összeépítette a *Minolta SRT-101* pontos másolatát és olyan áron értékesíti, ami minden konkurenciát legyőz.

A japán amatőrök száma légiónyi. A nyugati amatőrökkel ellentétben a legbonyolultabb gépeket is megvásárolják, mivel olyan olcsók, hogy csaknem mindenki megengedheti magának. Tizenegy szakfolyóirat foglalkozik kizárólag a fotográfiával, és tízezer fényképész távozik diplomával évente a japán iskolákból.

Az elektronika segítségével létrehozott fényképezőgépek egyre rafináltabbá válnak. A kezelésüket ennek ellenére még egy gyerek is meg tudja tanulni percek alatt. Mindent automata szabályoz. Technikai szempontból már senki sem tud elrontani egy képet. Ez is az egyik fő oka annak a mérhetetlen vonzerőnek, melyet a fotó a tömegekre gyakorol. Másik oka abban az egyre erősebbé váló monotóniában keresendő, amelyben az ember élete zajlik. Ez az élet a technika által strukturált világba ágyazott, annak törvényei uralják, s ezek egyre kevesebb iniciatívát engednek meg számára. Az iparosodás kora előtt, amikor még mindent kézműves eljárással állítottak elő, az embernek megvolt a lehetősége arra, hogy személyiségének és művészi érzékének kifejezést adjon. Ezzel szemben ma az egyre erősebben automatizált társadalom gépezetében kicsiny fogaskeréknek érzi magát. A fényképezés megadja neki azt az illúziót, hogy alkotói szükségletét kielégíti. Minden országban számtalan fotóamatőr egyesület működik, és a fotóval foglalkozó lapok száma is többszáz. A *Time-Life* kiadó nagyszabású könyvsorozatot dobott piacra milliós példányszámban, több nyelven, s ez a fényképezés minden lehetséges témájával foglalkozik. Ezek a gazdagon illusztrált könyvek az egész világon kaphatók. Végülis az az óriási reklámtevékenység, amit a fotózással kapcsolatos cikkeket gyártó ipar kifejt, hogy termékeit eladja, szintén az egyik fő oka a fényképezés ilyen mértékű fejlődésének.

Az ipari társadalom Amerikában a legfejlettebb. Az ötvenes évek vége felé kezdődött meg ott az amatőr fotósok körében az a tendencia, amely a legigényesebbektől indult ki. Elkezdtek vásárolni a legtökéletesebb fényképezőgépeket, a *Leicákat*, a *Nicon F*-eket, még a *Hasselbladot* és a *Linhofokat* is. A Vietnamból visszatért katonák Ázsiában olcsón vett japán gépeket hoztak magukkal. Padlászugok, szerszámosszűnik és fürdőszobák alakultak át sötétkamerává, költséges berendezésekkel felszerelve. Minden nagy amerikai városban fotóra specializálódott galériák jöttek létre. 1976-ban már 40 ilyen galéria működik New Yorkban. Eddig a gyűjtők kizárólag a 19. századi fotográfusok művei iránt érdeklődtek. Most a figyelmük a kortársak művei felé is fordul, különösen a fiatal gyűjtőké, akiknek száma egyre nő. A képzőművészeti műalkotások nagyon drágák, és a fiatal generáció bizonyosan nem rendelkezik olyan anyagi eszközökkel, hogy azokat megvásárolhassa. Egy fotó ára ezzel szemben ritkán haladja meg egy litográfiáét.

A *New York Times* minden vasárnap egész oldalt szentel a fotográfiának. 1975 tavasza óta jelennek meg fotókiállításokról szóló ismertetések a „Művészet” rovatban is; így ez a befolyásos amerikai napilap helyet adott a fotónak a grafikai művészetek között. A havonta megjelenő szakfolyóiratokon kívül napvilágot látnak cikkek a fotóról és annak művészeti jelentőségéről olyan hetilapokban is, mint amilyen a *New Yorker*, a *Newsweek*, a *Times*, a *New York Review of Books* stb. Még a legkomolyabb *Wallstreet Journal* is, amely tulajdonképpen csak pénzügyi kérdésekkel foglalkozik, szentel olykor cikket e témának. Végül vannak olyan pénzügyi tanácsadók, akik azt ajánlják ügyfeleiknek, hogy tőkebefektetésként fotókat vásároljanak. Ezzel a fotó spekulációs objektummá vált.

1975-ben több, mint 400 fotókiállítást rendeztek Amerikában. A Park Bernet Gallery New Yorkban — melynek rangja a legnagyobb párizsi árverési házénak, a Hotel Drouot-énak, Köln nagy aukcióinak vagy a londoni Sothebyénak felel meg —, időről időre megrendezi a fotógyűjtemények aukcióját. Az aukciókatalógusokat ugyanolyan gondossággal nyomják, mint az értékes könyvek vagy festmények árverési jegyzékeit. 1971-ben a Park Bernet egyetlen árverés alkalmával több, mint 3 millió dollárt mondhatott magáénak. Egy 1975-ben rendezett aukción kerültek először eladásra a 20. század fotóművészeinek képei is. Alfred Stieglitz egyik fotója, *A fedélköz (The Steerage)* — német bevándorlókat ábrázol egy New York kikötőjében horgonyzó hajón — 4500 dollárt hozott. Stieglitz híres lapja, a *Camerawork* (1903–1917) ötven, részben nem teljes száma 24 000 dollárt ért. Man Ray, Ansel Adams, Brassai, Walker Evans és mások azok közé a fotóművészek közé tartoztak, akiknek olyan magas árat értek a képei, hogy az összeg olykor az 100 dollárt is meghaladta.

Számos amerikai múzeumban van fotógyűjtemény. A New York-i Museum of Modern Artban egy egész részleget tartanak fenn ilyen célra: itt a fotóművészet története is nyomon követhető. Rendeznek olyan kiállításokat is, amelyek a fotózás bizonyos időszakait mutatják be. Más amerikai múzeumok követik ezt a példát. A rochesteri Eastman-Kodak-Museum, amelyet Georges Eastman tágas lakóhelyén hoztak létre, kizárólag fotóknak ad helyet. Amikor 1974 őszén a Cornell Capa által létrehozott Photographic Center megnyílt New Yorkban, minden lap hosszú cikket szentelt a város első, csak fotókkal foglalkozó múzeumának. 1975 szeptemberében került sor a New York-i Lincoln Centerben az első olyan szimpozionra, melyen muzeológusok, kritikusok és fotóspecialisták cseréltek eszmét a fotó gyűjtéséről, osztályozásáról, és más, azt érintő problémáról. Az a tény, hogy Amerikában nagy jelentőséget tulajdonítanak a fotónak, a fényképeszeti szakemberek képzésében is megmutatkozik. 1975-ben a fényképeszetet tanulók számát 80 000-re becsülték. 675 intézményben, ezen belül 177 egyetemen van képzési lehetőség. A fotográfia rendes tantárgy lett, az egyszerű bizonyítványtól kezdve a legmagasabb főiskolai fokozatig lehet belőle diplomát szerezni. 1971 óta adott a New York-i egyetemen az a lehetőség, hogy fényképeszetből lehet doktorálni.

A fotó egyre nagyobb térhódítása abban is kifejezésre jut, hogy számos fotóval kapcsolatos kiadvány lát napvilágot a nagy kiadók gondozásában. Divatba jöttek a fotóposzterek is. Egyes kiadók arra specializálódtak, hogy olyan mappákat adjanak ki, melyek luxus kivitelben eredeti másolású fotókat tartalmaznak. Ezek a mappák 600–6000 dollárba kerülnek és korlátozott példányszámban (30–50) jelennek meg. Egyetlen fotó a kereskedelemben 25–1000 dollárba kerül.

A fényképezés konjunktúrájának kezdete után több, mint tíz évvel Amerikában és Európában is fokozódik a fotózás iránti érdeklődés, túllépve a hivatásos fotósok lehatárolt körét. Európában is az egyre több amatőr hozza divatba. Szakosodott galériák létesülnek Párizsban, Berlinben, Londonban, Milánóban, Amszterdamban stb. A kiadók, akik hosszú ideig idegenkedtek a fotóval kapcsolatos könyvek ötletétől, mivel a korábbi években ezekkel veszteséges üzleteket csináltak, kezdték megváltoztatni a véleményüket. Olyan gyűjtemények jönnek létre, melyek teljesen a fotóra összpontosítanak. 1976-ban a francia állam Lyonban és Párizsban alapított egy Centre photographique-ot. Az utóbbinak a Luxembourg-Museum lett a központja. A modern művészet új

francia nemzeti múzeumának, a Beaubourg-Pompidounak van egy fotóművészet számára létrehozott részlege. Az évenként *Rencontres photographiques*-nak, melyet a dél-franciaországi Arles-ban 1976-ban hetedik alkalommal rendeztek meg, immár nemzetközi jelentősége lett. A világ leghíresebb fotóművészei, s fiatal szakmabeliek százai jönnek össze ott. Számos kiállítást, előadást és workshopot szerveznek. Egyre több vidéki múzeum rendelkezik már fotóművészeti részleggel.

A *Photokinára*, a fotózással kapcsolatos cikkeket gyártó ipar legjelentősebb vásárára minden két évben kerül sor Kölnben. 1950 óta áll fenn. 1972-ben már gigantikus méreteket öltött: 60 000 látogató fordult meg itt. A *Le Monde* című lap tudósítója így írt: „A látogatók, érkezzenek akár autón, vonaton, buszon vagy charter-gépen, olyan tömegekben jöttek, hogy az ember egész Kölnben képtelen volt szabad hotelszobát találni, hacsak már hónapokkal előtte nem foglalt. A látogatók ezrei kényszerültek a környező falvakban tölteni az éjszakát, megint mások a Rajna partján leállított teherautókon táboroztak. Micsoda siker!” Az áttekinthetetlenül nagy kiterjedésű kiállításon elveszettnek érzi magát az ember, valóságos Bábel tornya, amelyben olyan sokféle nyelven beszélnek, melyet nem ért. „A fotográfia és a film egyre kevésbé csak a művészek és hivatásos fotográfusok kizárólagos birtoka. Minden olyan egyszerűvé vált, hogy egy fényképezőgép tulajdonosa vagy ötven méternyi filmet vidáman elkattint, anélkül hogy igazán odafigyelne. Ez költséges dolog és megfelel a gyártók elképzeléseinek.” Mivel a közönség messzemenően korlátozás nélkül hozzáfért, sok kiállító hátrányos tapasztalatra tett szert, és a kíváncsiak tömegének rohamában a tulajdonképpen vevők nem jutottak el hozzájuk. Ezért szervezték át a Photokinát 1974-ben; a belépődíjak árát megkétszerezték és a vásár kulturális kínálatát — a különböző fotókiállításokat — egy, a vásár területén kívül eső helyre telepítették.

Siegfried Kracauer: A fotográfia

Mentem, mendégéltem csodaországban, és megláttam egy kis selyemszálon lógni Rómát és a Lateránt, és egy lábatlan embert, aki gyorsabban futott egy gyors lónál, és egy élesnél is élesebb kardot, ami átlukasztott egy hidat. (Grimm gyermekmeséi)

Így néz ki a *filmdíva*. 24 éves, egy képes újság címlapján látható az Excelsior Hotel előtt a Lidón. Szeptembert írtunk. Aki nagyítón keresztül nézné, felismerné a rasztert, pontocskák millióit, melyekből a díva, a hullámok és a hotel állnak. De a képpel nem a ponthálóra gondoltunk, hanem az élő dívára a Lidón. Idő: jelen. A kísérőszöveg démoninak nevezi őt; a mi démoni dívánknak. Ennek ellenére nem lehet híján egy bizonyos kifejezésnek. A póni-frizura, a fej csábos póza és a tizenkét szempilla jobbra és balra — mindez a fényképezőgép által lelkiismeretesen felsorolt részlet jól elrendezve a térben, hibátlan jelenség. Mindenki elragadtatva ismeri fel, mert már mindenki látta az eredetit a filmvászonon. Olyan jól el lett találva, hogy senkivel sem lehet összecserélni, még ha talán a tizenkettedik is volna egy tucat görli közül. Ábrándosan áll az Excelsior Hotel előtt, mely az ő dicsőségében sütkérezik, húsból, vérből való lény, a mi démoni dívánk, 24 éves, a Lidón. Szeptembert írunk.

Így nézett ki a *nagymama*? A több, mint hatvan éves fotó — mely már fotó modern értelemben — fiatal, 24 éves lányként mutatja. Mivel a fotók hasonlítanak egymásra, ennek is hasonlóknak kellett lennie. Egy udvari fényképész műtermében készítették el nagy gonddal. De nem volt meg a szóbeli hagyomány, a képről nem lehet rekonstruálni a nagymamát. Az unokák tudják, hogy a későbbi években az óvárosra néző szűk szobácskában lakott, hogy a gyerekek kedvéért katonákat táncoltatott egy üveglapon, ismernek egy rossz történetet az életéből, és ismernek két hiteles mondást, amelyek nemzedékről nemzedékre változnak egy cseppet. Hogy a fotó ugyanazt a nagymamát ábrázolja, akiről az ember ezt a keveset megőrizte, el kell hinni a szülőknek, akik azt állítják, hogy magától a mamától tudják. A tanúvallomások bizonytalanok. A végén még a fotó egyáltalán nem is a nagymamát ábrázolja, hanem a barátnőjét, aki hasonlított rá. A kortársak már nem élnek. És a hasonlóság? Régen elporladt a minta. Az emlékekben élő vonásokkal azonban a megsötétedett jelenség oly kevés közöset mutat, hogy az unokák csodálkozva vetik alá magukat annak a kényszernek, hogy a képen töredékesen rájuk maradt őszekkel találkoznak. Nos, jól van, tehát a nagymama mégiscsak valójában egy tetszés szerinti fiatal lány 1864-ből. A lány tovább mosolyog az emberben, mindig ugyanaz a mosoly, a mosoly marad, anélkül hogy utalna arra az életre, melyből kivételtett. A hasonlóság már semmiben sem segít. A fodrászüzletek babái olyan mereven és folytonosan mosolyognak. A baba nem mai, állhatna a múzeumban, más, hozzá hasonlókkal egy üvegszekrényben, mely az „1864-es viselet” feliratot viseli. Ott a babák történelmi viseletük miatt állnak, és a nagymama a fotón szintén régészeti manöken, aki a kor viseletének szemléltetésére szolgál. Tehát így jártak akkoriban: kontyosan, derekukon szorosan fűzve, krinolinban és zuávkabátkában. Az unokák szeme előtt a nagymama divatos-régimódi részletekben bomlik ki. Az unokák nevetnek azon a viseletek, mely viselőjének elpárolgása után egyedül őrzi a küzdőteret — külső dekoráció, amely önállósult —, az unokák tiszteletlenek és ma másképp öltözködnek a fiatal lányok. Nevetnek és közben borzongás fut keresztül rajtuk. Mert a jelmez ornamentikáján keresztül, melyből a nagymama eltűnt, mintha a hajdani idő egy pillanata tűnne elébük, azé az időé, mely visszatérés nélkül múlik el. Bár az idő nincs ráfényképezve a fotóra, mint a mosoly vagy a konty, de maga a fotó, úgy érződik, az idő ábrázolása. Ha csupán a fotó ajándékozná meg őket tartóssággal, akkor egyáltalán nem őrződnenek meg a puszta időn túl, sokkal inkább — az idő teremtményeinek

képeket belőlük. (...)

Az *emlékezet* sem a teljes térbeli megjelenést, sem a teljes időbeli lefolyást nem kalkulálja bele a tényállásba. A fotóval összehasonlítva az emlékezés feljegyzései hézagosak. Az, hogy a nagymama egyszer belebonyolódott egy rossz históriába, amit mindig újra elmesélnek, mert nem szívesen beszélnek róla, a fotós szempontjából nem sokat jelenthet. Ő az arc első kis ráncait ismeri. Az emlékezet nem figyel a dátumokra, átugorja az éveket vagy kiterjeszti az időbeli távolságokat. Az általa egyesített vonások kiválasztása a fotós számára önkényesnek tűnik. Így és nem másképp lehet eltalálni, mivel az adottságok és célok a tárgy bizonyos részeinek kiszorítását, meghamisítását és kiemelését követelik; az okok egyfajta rossz végtelensége határozza meg a kiszűrendő maradékokat. Teljesen mindegy, hogy az ember mely jelenetekre emlékszik: gondolnak valamire, ami rá vonatkozik, anélkül hogy neki tudnia kellene, mire gondolnak. A neki kigondoltat figyelembe véve lesznek kiemelve. Tehát olyan elv szerint szerveződnek, mely a fotóétól lényegét tekintve különbözik. A fotó az adottat mint térbeli (vagy időbeli) kontinuumot ragadja meg, az emlékképek pedig úgy őrzik, mint ami jelent valamit. Mivel az elgondolt tartalom éppoly kevésbé bomlik ki a csak térbeli összefüggésben, mint a csak időbeliben, rosszul állnak hozzá a fotós ábrázoláshoz. Ha ez utóbbi folytán töredékként jelennek meg —töredékként, mivel a fotó nem számítja bele a tartalmat, amire vonatkoznának, s ami által megszűnnének töredékek lenni —, akkor a fotó számunkra olyan zagyvaléknak tűnne, amely részben hulladékokból van összerakva.

Az emlékképek jelentősége igazságtartalmukhoz kötődik. Amíg az ellenőrzés alatt nem álló ösztönéletbe ágyazódnak, bennük lakozik a démoni kétértelműség; sápadtak, akár a tejüveg, amelyen alig hatol keresztül egy fénycsillám. Áttetszőségük olyan mértékben nő, ahogy az ismeretek megvilágítják a lélek vegetációját és a természet kényszerét korlátozzák. Igazságot csak a szabadon engedett tudat találhat, mely az ösztönök démonikusságát mérlegre teszi. Azok a vonások, melyekre emlékezik, az igaznak megismerttel állnak kapcsolatban, amely bennük megnyilatkozhat, vagy amit elhessegethetnek maguktól. Az a kép, melyen ezek a vonások megtalálhatók, minden más emlékképnél jobb; mert mint az, nem őriz tisztátlan emlékek tömegét, hanem olyan tartalmakat, melyek arra mint igaznak megismertre vonatkoznak. Erre a képre — melyet joggal nevezhetünk az utolsónak — kell redukálni az emlékezet minden képét, mert csak ebben marad meg a felejthetetlen. Egy ember utolsó képe a tulajdonképpeni *története*. Minden olyan ismertetőjegy és meghatározás kihull belőle, mely a szabadon engedett tudat vélt igazához nem lényegi módon viszonyul. Az, hogy ezt egy ember miképpen fejezi ki, az sem nem tisztán természeti adottságaitól, sem nem egyéniségének látszatösszefüggésétől függ; tehát e készletének csupán töredékei folynak bele a történetébe. Egy *monogram*hoz hasonló, mely a nevet egy vonalfutammá tömöríti, melynek ornamensként jelentése van. Eckehard monogramja a hűség. A nagy történelmi jelenségek legendában élnek tovább, mely, mindig milyen naivan is, tulajdonképpeni történetüket el szeretné rejtetni. Az igazi mesékben a fantázia tipikus monogramokat helyezett el sejtésszerűen. Egy ember fotója alatt története, akár a hótakaró alatt, eltemettetett.

Amikor Eckermann egy rubensi tájat ír le, melyet Goethe tett elébe, meglepetéssel veszi észre, hogy a fény két, egymással ellentétes oldalról érkezik a tájra, „mely így mindenféle természettel ellenkezik”. Goethe válasza: „Ez az, amitől Rubens nagy, és megmutatja, hogy szabad szellemmel a természet *fölkelt* áll és magasabb céljai szerint kezeli. A kettős fény persze erőszakos, és ön mondhatja mindazonáltal, hogy természetellenes. Csak ha természetellenes, akkor mondom egyszersmind, hogy *magasabb* a természetnél. Azt mondom, ez a mester merész fogása, mellyel zseniális módon tanúsítja, hogy a művészet nincs teljesen alávetve a természet szükségszerűségének, hanem megvannak a maga saját törvényei.” — Egy *arcképfestő*, aki teljesen aláveti magát a „természet szükségszerűségének”, a legjobb esetben is fotókat alkotna. Egy bizonyos korszakban, amely a reneszánszsal kezdődött és most talán a végéhez közeledik, a „műalkotás” biztosan igazodik a természethez, melynek különléte ebben a korszakban egyre inkább megnyilatkozik; de a termé

szeten keresztül „magasabb célokra” figyel. Ez a színek és kontúrok anyagában rejlő megismerés, és minél nagyobb ez, annál inkább megközelíti az utolsó emlékkép áttetszőségét, melyben a „történet” vonásai egyesülnek. Amikor Trübner egy férfi arcképét készítette, az arra kérte, hogy nehegyeskedjen a ráncairól. Trübner kifelé mutatott az ablakon és így szólt: „Odaát lakik a fényképész. Ha ön ráncokat akar, akkor hívassa át, majd az rak bele; én történetet festek...” Hogy a történet megmutassa magát, ahhoz a pusztaság felszín-összefüggést, melyet a fotó nyújt, le kell rombolni. Mert a műalkotásban a tárgy jelentése válik térbeli jelenséggé, míg a fotón egy tárgy térbeli jelensége a jelentése. A két térbeli jelenség, a „természeti” és a megismert tárgyé, nem azonos. Amennyiben a műalkotás azt emennek a kedvéért megszünteti, egyszersmind tagadja is a fotó által szorgalmazott „hasonlóságot”. Ez a tárgy kinézetére apellál, mely nem minden további nélkül árulja el, hogy az a megismerés számára milyennek mutatja magát: azonban egyedül a tárgy áttetszőségét közvetíti a műalkotás. Ebben olyan varázstükrökhöz hasonlít, mely az azt faggató embert nem úgy veri vissza, ahogy az kinéz, hanem amilyen lenni szeretne, vagy amilyen alapjában. A műalkotás is szétesik az időben; de szétmorzsolódott elemeiből jön létre az, amiből született; míg a fotó elraktározza az elemeket.

A múlt század második felében egyes festők gyakran alkalmazták a fénykép-eljárást. Eme átmeneti időszak nem teljesen személytelenné tett technikájának olyan térbeli környezet felelt meg, melyben még jelentésnyomok tudtak egymásba gabalyodni.

A technika növekvő leválásával és a jelentésnek a tárgyakból való egyidejű kivonulásával a művészi fotó jogosultságát veszti; nem műalkotássá válik, hanem annak imitációjává. A gyermekképek Zumbuschéi, a táj-impresszióknál Monet bábáskodott. Azok az ismert manírokra ügyesen támaszkodó arrangement-ok, melyek itt megrekednek, ott követnek el hibát, hogy éppen a természet természetes maradványainak ábrázolását kerülik meg, mely a fejlett technika segítségével bizonyos mértékben lehetséges volna. A modern festők fotográfiai elemekből rakták össze képeiket, hogy a tárgyasítozott jelenségeknek azt az egymásmellettséget hangsúlyozzák, mely a térben elsikkadna. Ennek a művészeti szándéknak ellentmond a művészi fotográfia célkitűzése. Az nem a fotós technikához hozzárendelt tárgy alapján dolgozik, hanem a technikai lényegét szép stílussal szeretné beburkolni. A művészi fotográfus olyan dilettáns művész, aki egy művészeti modortartalmának másolásával utánoz, ahelyett hogy az ürességet találná el. Így kívánja a ritmikus gimnasztika is bevonni a lelket, melyről semmit nem tud. Abban megegyezik a művészi fotográfiával, hogy az emelkedett életet igyekszik magáénak mondani, olyan eljárást magasztalva, amely a legemelkedettebb, ha technikája számára megtalálja a tárgyat. A fotóművészek azon társadalmi hatalmak szellemében működnek, melyek érdekeltek a szellemi látszatában, mivel félnek az igazi szellemtől; az fel tudná robbantani azt az alapot, melynek dicsőítésére szolgál a látszat. Megérné a fáradságot, ha feltárnák a fennálló társadalmi rend és a művészi fotográfia közötti szoros kapcsolatot.

A fotó nem őrzi meg egy tárgy áttetsző vonásait, hanem tetszés szerinti helyzetekből térbeli kontinuumként rögzíti. Az emlékezet utolsó képe felejthetlensége miatt túléli az időt; a fotónak, mely ezt nem teszi, lényegében létrejöttének időpontjához kell hozzárendeltnek lennie. „A film lényege bizonyos fokig az idő lényege”, jegyzi meg E. A. Dupont könyvében az átlagfilmről, melynek témája a fényképezhető normális környezet. Ha viszont a fotó a *folyamatos idő funkciója*, akkor tárgyi jelentése is aszerint fog megváltozni, hogy a jelen vagy a múlt valamely fázisának köréhez tartozik.

Az aktuális fotó, mely a *jelenlegi* tudat számára otthonos jelenséget képez le, korlátozott mértékben enged bebocsáttatást az életnek az eredetibe. Mindenkör külsőséget torzít el, mely uralma idején olyan általánosan érthető kifejezési eszköz, mint a nyelv. A kortárs a fotón magát a filmdívat véli megpillanthatni; nem csupán pónifrizuráját vagy fejtartását. A fotó alapján kizárólag természetesen nem képes őt felfogni. A díva azonban szerencsére az élők között van, és a képes újság címlapja azt a feladatot tölti be, hogy testi valóságára emlékeztessen. Vagyis: a jelenlegi fotó

közvetítő szolgálatot teljesít, a díva optikai jele, az ő felismerésével ér fel. Hogy aztán döntő vonása-e a démonikusság, a végén lehet kétséges. Azonban a démonikusság sem annyira a fotó közlése, mint a mozilátogató benyomása, aki az eredetét a filmvásznon látta. Úgy nyugtázza, mint a démonikusság ábrázolását, hát legyen. Nem hasonlósága miatt, hanem hasonlósága *ellenére* leplezi le a kép a démonikusságot. Ugyanis egyelőre hozzátartozik a díva még ingadozó emlékképéhez, amire a fotográfiai hasonlóság nem vonatkozik. Azonban a mi ünnepezt dívánk szemléléséből merített emlékkép áttör a hasonlóság falán a fotóban és annak így némi áttetszőséget kölcsönöz.

Ha a fotó elévül, akkor az eredetire való közvetlen vonatkoztatás már nem lehetséges. Egy már meghalt ember teste kisebbnek tűnik élő alakjánál. A *régi* fotó is a jelenlegi kicsinyítésének tetszik. Az élet szökött ki belőle, melynek térbeli megjelenése a pusztaság térbeli konfigurációját befedte. A fotókkal szemben éppen fordított módon viselkednek az emlékképek, melyek a felidézett élet monogramjává növekednek. A fotó a monogramból alásüllyedt üledék, és évről évre csökken a jelértéke. Az eredeti igazságtartalma annak történetében marad vissza; a fotó a maradékot ragadja meg, amit a történet kiválasztott.

Ha a fotón levő nagymamával nem lehet többé találkozni, akkor a családi albumból kivett képnek darabjaira kell széthullania. A díva pónifrizurájáról a tekintet démonikusságára vándorolhat; a nagymama semmijéből a tekintet visszabűvölődik a kontyba, a divatos részletek gondoskodnak a pillantás rögzítéséről. A fotó időhőzkötöttsége pontosan megfelel a *divat*énak. Mivel semmi más értelme nincs, mint az aktuális emberi külsőnek, a modern áttetsző, a régi pedig cserbenhagyott. A derékban szorosra fűzött ruha a fotón úgy nyúlik bele a korunkba, akár egy hajdani uradalmi épület, mely már átadott az enyészetnek, mivel a központot egy másik városrészbe helyezték. Az ilyen épületekbe rendszerint az alsó osztályokhoz tartozó fészkelik be magukat. A rom szépségével csak az egészen régi viselet rendelkezik, mely elvesztette minden kapcsolatát a jelennek. A röviddel azelőtt hordott ruha komikusan hat. Az unokák jól mulatnak a nagymama 1864-ből való krinolinján, melyről az embernek az jut eszébe, hogy a modern leánylábak eltűnnének benne. A legutolsó múlt, mely életre tart igényt, lehordottabb, mint a régi volt, melynek jelentése megváltozott. A krinolin komikuma igényének erőtlenségéből érthető meg. A fotón a nagymama öltözködését mint lerázott maradványt ismerjük meg, mely tovább szeretne élni. Összességében ez úgy veszi ki magát, mint egy hulla, és nagynak mutatja magát, mintha az élet volna benne. A táj is, és minden más tárgyiasság is kosztüm a régi fotón. Mert a kép révén nem azok a vonások maradnak meg, amiket a szabadjára engedett tudat gondol. Az ábrázolás olyan összefüggéseket talál el, melyekből a tudat ki van vonva, tehát olyan dolgokat ölel fel, melyek összezsugorodtak, anélkül, hogy el akarnák ismerni. Minél inkább kivonja magát a tudat a természetes kötésekől, annál jobban kisebbedik a természet. A fotográfiai hűségű régi metszeteken a rajnai dombvidék hegynek mutatkozik. A technika fejlődése következtében közben parányi lankává fokozódott le, és ezeknek a megkopott látképeknek a nagyvárosi hóbertja egy kicsit nevetséges.

A kísértet egyszerre mulatságos és félelmetes. Nemcsak a nevetés válasz az avult fotónak. Az éppenséggel elmúltat ábrázolja, de a használhatatlan maradvék egyszer jelen volt. A nagymama ember volt, és az emberhez hozzátartozott a konty és a mider, meg a csavart lábú, magas reneszánsz szék. Olyan ballaszt, ami nem szűnt meg, hanem minden meggondolás nélkül megmaradt. Most úgy kísért a kép, akár a várúrnő a jelenen át. Csak azokon a helyeken folyik kísértetjárás, ahol valami rossz történt. A fotó azért válik kísértetté, mert a kosztümmöt viselő baba élt. A kép által bizonyosodik be, hogy az idegen szemfényvesztés mint magától értetődő tartozék bevonódott az életbe. Azok, melyeknek áttetszőségét nem tapasztaljuk a régi fotón, azok az áttetsző vonásokkal már korábban elválaszthatatlanul összekeveredtek. A rossz kapcsolat, mely tovább tart a fotón, irtózást kelt. Drasztikus módon ébreszt rettenetet a Studio des Ursulines nevű párizsi avantgárd moziban bemutatott filmjelenetek sora a háború előtti időkből, mely egy rég eltűnt valóságnak az emlékezetben tárolt vonásaival vesz körül. Régi slágerek megelevenítése és hajdan írott levelet

olvasása is újból a szétesett egységet idézi fel, akár a fotón látható arckép. Ez a kísérteties valóság *megváltatlan*. A tér olyan részeiből áll össze, melyek összefüggései oly kevésbé szükségszerűek, hogy az ember ezeket a részeket akár másképp is el tudná rendezni. Ez már úgy rántapadt egyszer, mint a bőrünk, és tulajdonunk így tapad ránk még ma is. Nem őrződünk meg semmiben, és a fotó egy semmi töredékeit gyűjti. Amikor a nagymama az objektív előtt állt, akkor egy másodpercre jelen volt a tér kontinuitásában, mely az objektívnek kínálkozott. Megörökítve viszont a nagymama helyett ez a szempont lett. Ezért borzong bele a szemlélő a régi fotók nézésébe. Mert nem az eredetit szemléltetik, hanem egy pillanat térbeli konfigurációját; nem az ember lép elő a saját fotóján, hanem mindazon dolgok összessége, mely belőle levonható. A fotó megsemmisíti őt, amennyiben leképezi, és ha egybe esne azzal, akkor nem is lenne. Egy képes újság röviddel ezelőtt ismert személyiségek ifjú- és öregkori képeiből közölt összeállítást a következő címmel: „A híres ember arca. Ilyenek voltak egykor — és ilyenek ma!” Marx fiatalemberként, aztán mint központvezető, Hindenburg hadnagyként és mint a mi Hindenburgunk. A fotók úgy sorakoznak egymás mellett, mint a statisztikai tudósítások, és sem a korábbi képből nem lehet következtetni a későbbire, sem abból nem lehet rekonstruálni emezt. Hogy az optikai leltárjegyzékek összetartoznak, azt csak hittal és bizalommal lehet elfogadni. Az ember vonásai egyedül a „történetében” őrződnek meg. A napilapok egyre több képpel látják el szövegeiket, és hát mi is volna egy magazin képanyag nélkül? A fotónak a jelenben való kitűnő érvényességére mindenekelőtt a *képes újságok* egyre nagyobb száma szolgáltatja a döntő bizonyítékot. Ezekben gyűlnek össze a filmdívatól az olyan jelenségekig mindazok a dolgok, melyek a kamera és a közönség számára elérhetők. Az anyákat a csecsemők érdeklik, az ifjú urakat pedig szép női lábak csoportja köti le. A szép lányok szívesen nézik a sportvilág és a színpad nagyságait, amint az óceánjáró lépcsőjén állnak, távoli országokban érekharcokat vívnak. De az érdeklődés nem azokra irányul, hanem a városokra, a természeti katasztrófákra, a szellem hőseire és a politikusokra. Svájcban ülésezik a Népszövetség kongresszusa. Ez arra nyújt alkalmat, hogy Stresemann és Briand urat megmutathassák, amint a hotel bejárata előtt beszélgetnek egymással. Az új divatot is terjeszteni kell, különben a szép lányok nem tudják nyáron, hogy kik is. A divatszépsegek fiatal urak társaságában nagyvilági eseményeken vesznek részt, távoli országokban földrengések vannak, Stresemann úr egy pálmafákkal díszített teraszon ül, az anyáknak ott vannak a mi kicsinyeink.

A képes újságok szándéka a fényképezőgép számára hozzáférhető világ tökéletes visszaadása; személyek, állapotok és események térbeli hasonmását regisztrálják minden lehetséges perspektívából. Az ő eljárásukéhoz hasonló a filmhíradóé, mely fotók összessége; míg a tulajdonképpeni filmnek a fényképezés csupán eszköze. Még egyetlen kor sem volt olyan tájékozott saját magával kapcsolatban, ha a tájékozottság azt jeleni: az embernek olyan képe van a dolgokról, ami azokhoz a fotó szellemében hasonlít. Mint aktuális fotók, a képeslapok legtöbb képe olyan tárgyakra vonatkozik, melyek eredetiben adva vannak. A felvételek alapján véve tehát jelek, melyek az eredetire kívánnak emlékeztetni, melyet meg kellene ismerni. A démonikus díva. A valóságban azonban a heti fotóadag egyáltalán nem szorgalmazza a mintára való utalást. Ha az emlékezet támaszául szolgálna, akkor az emlékezetnek kellene meghatároznia válogatását. De a fotók áradata elsodorja ezeket a gátakat. Olyan hatalmas a képkészletek rohama, hogy a döntő vonások talán meglevő tudatát megsemmisítéssel fenyegeti. A műalkotásokat éri még utol ez a sors, sokszorosításukból adódóan. A sokszorosított eredetire érvényes a mondás: aki korpa közé keveredik, megeszik a disznók; ahelyett, hogy a reprodukciók mögött megjelenne, hajlamos arra, hogy sokféleségében eltűnjön és művészi fotóként éljen tovább. A képes újságokban a közönség azt a világot látja, melynek érzékelésében épp a képes újság gátolja. A térbeli kontinuum a kamera perspektívájából elfedi a felismert tárgy térbeli megjelenését, a vele való hasonlóság elmosza „történetének” kontúrjait. Még egyetlen kor sem tudott ilyen keveset magáról. A képes újságok intézménye az uralkodó társadalom kezében az egyik leghatásosabb sztrájkeszköz a megismerés ellen. A sztrájk sikeres lebonyolítására nem utolsósorban a képek tarka elrendezése szolgál. *Egymásmellettiségük* szisztematikusan kizárja azt az összefüggést, mely a tudat számára feltárul. A „képötlet” számúzi a gondolatot, a fotók hóvihara kifejezetten a dologgal szembeni közömbösséget

árulja el. Nem kellene így lennie; de az amerikai képeslapok, melyeket a többi ország buzgón követ, a világot mindenképpen a fotók lényegével teszik egyenlővé. Ez az egyenlővé tevés nem ok nélkül történik. Mert maga a világ tett szert „fényképarcra”; lehet ő fényképezni, mivel a térbeli kontinuumban igyekszik elveszni, ebből lesz a pillanatfelvétel. Egy másodperc töredékétől, mely elegendő a tárgy exponálásához, függ adott esetben, hogy egy sportember lesz-e olyan híres, hogy a képeslap megbízásából fényképészek készítenek róla felvételt. A szép lányok és fiatal urak alakját is a kamera regisztrálja. Hogy a világ harap rájuk, az a *halálfélelem* jele. A halálra való emlékezést, mely ott van minden emlékképben, a fotók halmozásával szeretnék elűzni. A képeslapokban a világ fényképezhető jelenné lett és a lefényképezett jelen teljesen meg van örökítve. Megszabadulva látszik a haláltól; a valóságban ki van szolgáltatva neki.

A képi ábrázolások sora, melynek utolsó történelmi foka a fotó, a *szimbólummal* kezdődik. Ez az „őseredeti közösségre” megy vissza, melyben az ember tudatát a természet még teljesen átfogta. „Nem csupán az egyes szavak története kezdődik az érzékeléssel megfogható természetes jelentéssel, amelyből csak a későbbiekben fejlődnek ki az elvont, képletes jelentések, s nem is csupán a vallásban, valamint az egyén vagy akár az egész emberiség fejlődésében figyelhető meg hasonló átmenet az anyagtól és a materiától a lelkiek és a szellemiek felé. Kizárólagosan természeti-anyagi alapjelentésük van a szimbólumoknak is, amelyekbe a legősbibb emberiség foglalta az őt körülvevő világról alkotott nézeteit. A természet a nyelvhez hasonlóan a szimbolikát is befogadta.”

Ez a passzus Bachofennek a kötélfonó Oknosról szóló értekezéséből való, melyben azt bizonyítja be, hogy a képen ábrázolt pókok és pókhálók eredetileg a formáló természeti erő tevékenységét jelentették. Olyan mértékben, ahogy a tudat saját magára ráébred és ezzel a „természet és az ember azonossága” eltűnik, a kép egyre inkább elvont, immateriális jelentést vesz fel. De még ha, ahogy Bachofen fejezi ki magát, a „lelkiek és szellemiek” jelölésébe megy is át: a képnek úgy betett, hogy az tőle nem választható el. A történelem nagy szakaszai alapján maradnak a képszerű ábrázolások szimbólumok. Amíg az embernek szüksége van rá, a természeti viszonyoknak olyan gyakorlati függőségében leledzik, mely a tudat látható-testi felfogását feltételezi. Csak a természet egyre fokozottabb birtokbavételével veszi el a kép szimbolikus erejét. A természettől elkülönülő és azzal szembeállító tudat nem rejtőzik többé naivan a mitológia lepleibe: olyan fogalmakban gondolkodik, melyeket természetesen abszolút mitológiai szándékkal lehet használni. Még bizonyos korszakokban nem nélkülöz minden hatalmat a kép; a szimbolikus ábrázolás *allegóriává* válik. „Ez csupán egy általános fogalmat vagy egy eszmét jelent, mely tőle magától különböző, amaz a megjelenített, megtestesített eszme maga”, így határozza meg a két képfajta közti különbséget az öreg Creuzer. A szimbólum fokán az elgondolt mint kép van megtartva; az allegória fokán a gondolat megtartja és használja a képet, mintha habozna a tudat ledobni a leplet. A szematizmus durva. Elég, ha az ábrázolások változását szemlélteti, mely a tudatnak a természetes elfogódottságából való kivonulásának a jele. Minél határozottabban szabadul meg tőle a tudat a történelem folyamán, annál tisztábban kínálkozik számára természeti fundamentuma. Mert az elgondolt számára már nem képekben jelenik meg, hanem a természetet járja be gondolkodása. Az elmúlt századok európai festészete állandóan fokozódó mértékben egy szimbolikus és allegorikus jelentéseitől megfosztott természetet adott vissza. Ezért az általa eltálat ember vonások biztosan nem nélkülözik a jelentést. A régi dagerrotípiák korában a tudat még annyira beleágyazódott a természetbe, hogy az arcok olyan tartalmakat jelenítenek meg, melyeket a természetes élettől nem lehet elválasztani. Mivel a természet pontos összhangban változik a tudat mindenkor állapotaival, a jelentés nélküli természeti fundamentum a modern fotóval küzd fel magát. Nem másként, mint a korábbi ábrázolásmódok, ez is a gyakorlati-materiális élet egy meghatározott fejlődési fokához van hozzárendelve. A kapitalista termelési folyamat kiemelte magából. Ugyanaz a pusztán természet, ami a fotón megjelenik, a valóságban az általa teremtetett társadalomból él. Egy a néma természet áldozatává vált társadalomra kell gondolnunk, amivel semmi nincs kifejezve; amilyen absztrakt az örökös hallgatása is. A képes újságokban felbukkannak a körvonalai. Ha állandósággal rendelkezne, akkor a tudat

egyenjogúsításának következménye a felszámolása volna; az általa át nem hatolt természet az asztalra pakolná, amit cserbenhagyott. Mivel azonban nem bír állandósággal, ezért a szabadjára engedett tudatnak páratlan esélye van. A természet készleteitől nem zavarna, mint még soha, igazolhatja rajtuk erejét. A fotóhoz fordulás a történelem *vabank*-játéka.

Ha a nagymama eltűnt is, a krinolin megmaradt. A fotók totalitását úgy kell felfogni, mint a tovább már nem redukálható természet *általános leltárát*, mint a térben kínálkozó összes jelenség katalógusát — amennyiben nem a tárgy monogramjából konstruált, hanem természetes perspektívából adódik, mely a monogramot nem érinti. A térbeli leltárnak a historizmus időbeli leltára felel meg. Ahelyett, hogy a „történelmet” őrizné meg, mely a tudatot az események időbeli egymásra következéséből olvassa le, az események időbeli sorrendjét könyveli, melyek összefüggése nem tartalmazza a történelem áttetszőségét. A tér- és időállomány pusztá önjelentése olyan társadalmi rend sajátja, mely gazdasági természettörvények szerint szabályozza magát.

A természettől elfogódott tudat nem képes alapjait meglátni. A fotó feladata, hogy addig nem látott természeti fundamentumot felmutassa. A történelem során először számúzi az egész természeti leplet, először jeleníti meg általa a halottak világát az embertől függetlenül. A városokat légi felvételeken mutatja meg, lehozza a kővirágokat és figurákat a gótikus katedrálisokról; minden olyan térbeli konfiguráció, mely távol esik az embertől, szokatlan átmetszésben bekebeleződik a főarchívumba. Ha a nagymama öltözeke a mával való kapcsolatát elvesztette, már nem lesz mulatságos, hanem érdekes, mint egy tengeralatti polip. Egy napon elillan a dívából a démonikusság, pónifrizurája a konty mellett marad vissza. Így morzsolódnak szét a kellékek, mivel nincsenek összetartva. A fotóarchívum összegyűjti képek formájában az utolsó elemeket a gondolattól elidegenedett természetből.

Az elraktározás elősegíti a tudatnak a természettel való vitáját. Hogyan érzi magát az iparosított társadalom fényesen kiglancolt gépezetével, s hála a fényképezési technikának, a tőle elkalandozott valóság visszatükrözésével szemben. Felidézni a döntő vitákat minden területen: pontosan ez az, amit a történelem *vabank*-játékának neveztem. Az elemeire bontott természeti állomány képei a tudatnak korlátlanul kiszolgáltatottak. Eredeti elrendezésük már nincs meg, már nem tapadnak meg a térbeli összefüggésben, mely az eredetivel összekötötte őket, melyből az emlékkép elkülönített. Ha viszont a természeti maradványok nem az emlékképre céloznak, akkor a képen közvetített elrendezésük provizórium. A tudatnak tehát az volna a dolga, hogy minden adott konfiguráció *ideiglenességét* bizonyítsa, ha ugyan nem idézi fel a természet állományának helyes rendjét. A szabadjára engedett tudat Kafka műveiben tesz eleget ennek a kötelezettségnek; a természetes valóságot összetöri és a töredékeket szembeállítja egymással. A fotón tükrözött hulladék rendetlenségét nem lehet érthetőbben tisztázni, mint a természet elemei között fennálló megszokott kapcsolat megszüntetésével. Ennek eltűlése a film egyik lehetősége. Ott valósítja meg ezt, ahol részeket és kivágásokat idegen képződményekhez társít. Ha a képes újságok zűrzavara konfúzió, akkor ez a játék a feldarabolt természettel az *álomra* emlékeztet, melyben a mindennapi élet töredékei zavarodnak össze. A játék azt jelzi, hogy ismeretlen az az érvényes szervezet, mely alapján a nagymama és a diva általános leltárba felvett maradványainak egykor fel kellett lépnie.

Jean A. Keim: A fényképezés és a halál

Különös eltévelyedés folytán az emberek, akiknek létezése korlátozott, arra törekednek, hogy evilági létüket megörökítsék: itt hagyják (André Malraux kifejezésével) „sebhelyüket a földön”. A régmúlt időkben az író nem írta alá költeményét, a festő sem szignálta a képét, alázatosan névtelen művet alkotva ezzel és az utókorra hagyva az emberek emlékezetében való továbbélés gondját. A rituálé, amely egy fontos személy elhalálózását körülvette, ennek a *post mortem* hírnév-keresésnek a kifejezője. Ismerjük a híres uralkodókat, akik örök álmukat alusszák Egyiptom piramisaiban; nem ismerjük a művészeket, akik a halotti termeket díszítették.

Nevet hagyni a nagy vagy a kis történelemben, eléggé elterjedt igyekezet volt (és máig is az); szélsőséges példa rá az a bűnöző, aki tudatosan kiteszi magát a halálnak, de előtte pár napig gyilkosságaival soron kívüliséget élvez az újságokban.

Diadalívet emelni, barokk palotát, ahogyan Cheval postás tette, templomot, kórházat, iskolát építeni, szociális, vallási, szellemi célú alapítványt tenni elég ahhoz, hogy az ember nevét nagy betűkkel kőbe véssék. A fényűző feliratok a falon azonban, még a legszerényebbek is, idővel minden értelmüket elveszítik és végül eltűnnek, mint a szerelmesek fatörzsbe vésett kezdőbetűi.

Egy mű állja ki az idő próbáját: a többé-kevésbé újraírt életrajz. A személy a maga fizikai valóságában már csak kortársai leírásából ismert. Hogy képet hagyjanak földi megjelenésükről, az adományozók olyan jelenetek kicsinyített nézőiként jelentek meg, amelyekben isteni személyiségek a szereplők. Mások köztereken emeltettek szobrot maguknak, vagy egyszerűen megfestették képüket — a hatalmas ősképektől a miniatűrre — valami divatos festővel azért, hogy létük különböző szakaszait, melyek már nem változnak az évek múlásával, képekkel jelölhessék. A halotti emlékművek az elhunytak vonásait idézik akár az előre utalva, akár a részükre kiszabott örök fekvő helyzetben.

Amikor alig másfél évszázada megjelent a fotográfia, az ember képes lett „megörökíteni földi átmenetét, mintegy bosszút állva a halál kérlelhetetlen uralmán”.

A családi portré demokratizálódott. A dagerrotípiától, amelyet ára még csak egy bizonyos társadalmi osztálynak tartott fenn, Disderi minden erszény számára elérhető vizitkártyájáig, a házaló fényképésztől az amatőrig, aki az 1888-as Kodak-reklám szerint „csak megnyomja a gombot”, hallatlan arányokban általánossá vált az emberi alak reprodukálása. Ami a portrét illeti, a fénykép általában elfoglalta a festészet helyét.

Ennek az elragadtatásnak a fő oka kétségkívül az árak szerénysége, amely a fotografált képet mindenki számára hozzáférhetővé teszi, nem beszélve az eljárás könnyű és gyors voltáról. De még egy dolog, amit nem szabad alábecsülni: a fénykép „igazibb”. Még ha nem is „sikerült” a fotográfia, a közhit szerint „hasonlít”; ez minden, amit elvárnak tőle. Néha többet ad, tágabb értelmet nyer: „Hogy mi az, ami él a fotográfiában — kérdi Francis Bruguière, amerikai fényképész — nagyon nehéz meghatározni... Végülis valami az ábrázolt dolog mögött”.

Effajta kiterjedést nem igényelnek azok, akik csupán pillanatnyi képüket kívánják rögzíteni, szüleikét vagy barátaikét. Így csak személyes széljegyzeteik maradnak fenn.

Mások viszont nem akarnak nyomot hagyni fizikai átmenetükről, vagy mert azt gondolják (Montaigne kifejezésével), hogy „mindenki a saját odúja előtt seperjen”, vagy úgy tekintik, hogy művük önmagáért beszél, és nincs mit hozzátenni, ami anekdotikus vagy múlandó; a Gisèle Freund által összeállított nagy írók gyűjteményében Roger Martin du Gard ezzel a távirattal szerepel: „semmi megköszönni való elutasítás és sajnálat teljesen hasztalan a fényképész nő utazása stop pofámat nyom nélkül kívánom sírba vinni barátsággal martin du gard” Nem is ismerünk a nagy íróról, csak néhány ritka amatőr-negatívot. A fotós Henri Cartier-Bresson, akinek korunk néhány figyelemre méltó portréját köszönhetjük, más kamerájának hátat fordít, hogy ismeretlen maradjon a tömegben, s hogy a maga kedvére találja el a „döntő pillanatot”. Kivétel erősíti a szabályt. Manapság általános, hogy az ember emlékét a fénykép őrzi.

1848-ban a Langenheim fivérek, akiknek stúdiójuk volt Philadelphiában, a következő újsághirdetést tették közzé: „Aki elutazik, nem tudja, visszatér-e. Ezért hagynia kell valamit maga után, hogy barátai emlékezzenek rá. Mi lenne megfelelőbb, mint egy dagerrotípiát? Ilyen jól és ilyen pontosan semmi más nem emlékeztet a vonásaira. Langenheimnél megrendelhető a harmadik emeleten”.

Amint meghal egy ember, a sajtó és a televízió a fénykép segítségével felkeresi földi jelenlétének nyomait. A filmtörténész Georges Sadoul ravatalánál, a *L'Humanité* halljában, ahol fiatal harcosok virrasztottak fölötte, nagyméretű portré emlékeztetett az elhunyt vonásaira.

A kép rendesen ereje teljében levő, élő embert mutat be. Ez olykor illúzió, úgy tűnik, mintha a halál előre az arcra íródott volna. Annak idején talán nem tudtuk volna bizonyítani ezt a nyugtalanító érzést. Ma már tudjuk, hogy a kép kevéssel előzte meg a halált. Roosevelt hivatalos képmásai Jaltán síri vonásokat mutatnak; Virginia Woolf rendkívüli arca, amelyet Gisèle Freund a halála előtt néhány hónappal ragadott meg, mély nyugalomával már a túlvilág képe. Olyannyira, hogy férje már évek óta nem bírta elviselni a látását.

Az eltávozottak fénykép-portréja nálunk általában helyet kap a falon vagy a kandallón, ahogyan Ázsiában a családi oltár ikonjai mellett. Sőt, a sírokra is elhelyezik, az időjárás viszontagságaitól védő kis medaillonokba. A demokratikus fénykép elfoglalta az arisztokratikus sírkő-szobor helyét. Meg kell j egyezni, hogy az állatoknak joguk van az emberi bánásmódhoz, s a kutyák és macskák temetői négy lábú testvéreink képmásait mutatják be a látogatóknak.

Az ember meg akarja örökíteni képét egészen elmúlásáig. Halála napjától fölváltják az élők, és hogy megőrizze kedves eltávozottuk vonásait, kikeresik a családi album lapjain és kinagyíttatják azokat. Az a személy, aki meghalt, így jelenlévő marad azok számára, akik ismerték, akik emlékeznek rá, és emlékeket ébreszt azokban is, akik nem ismerték, és ekképp fedezik fel őt. „Egy véglegesen távollevő imaginárius jelenlétének a jele”, Fritz Kempe megfogalmazása szerint. A kanadai újságok a gyászjelentéseket és a temetési híreket az elhunyt fényképével díszítik.

Ernst Haas egy klasszikussá vált fotóján fájdalomtól eltorzult arcú asszony látható, amint a szovjet hadifogságból Bécsbe hazatérőknek egy fényképet nyújt: eltűnt hozzátartozójáról: „Ismerték? Mit tudnak róla?” Halott képe ez, vagy élőé?

Még egy kedvelt, eltűnt állat fényképe sem hagy közömbösen. Brassai egyszer lefényképezett egy kutyát, mert az humorosan helyezkedett el a „Rendőrfelügyelőség” felirat alatt. Három évvel később a képet átadta a televíziónak, és levelet kapott: „Kedves uram! Tegnap életem legnagyobb megrendülését éltem át. A kiskutyám, akit annyira szerettünk, és két éve, hogy elveszítettem itt a környéken, tegnap egyszerre csak feltűnt a tévé képernyőjén; nem akartam hinni a szememnek.” És Brassai levonta a tanulságot: „Látjátok, a fotó még csodákat is tesz, halottakat támaszt föl.”

Freud *Gyász és melankólia* című cikkében kijelenti: „Minden olyan emlék és remény, amely a libidót a tárgyhoz köti, megmerevedett és túlterhelt, és mindegyikükön végbemegy a libidó megsemmisítése.” A „gyász munkája” során annál nagyobb szerephez jut az elhunyt fényképe, minél többet veszítettek jelentőségükből és minél kicsinyesebbé váltak a gyász társadalmi formái. Ahogyan Robert Castel írja: „A fotó szerepet játszik abban, ami lehetővé teszi a szeretett lénynak, hogy emléekben éljen tovább... A kegyesen megőrzött és a vallás bensőségesen tisztelettel szertartásrendjében más emléktárgyakkal együtt szemlélt fénykép által sikerül valamit elűzni a borza lomból és az elmúlásból. A durva megsemmisülést és a hús bomlását egy megsárgult mosoly dermedt örökkévalósága helyettesíti.” Ez magyarázza a szeretett halott fényképének jelentőségét; egyfajta kultusz szerveződik e köré a kép köré, a létezés bizonyítéka, amely anyagi támogatást ad az emlékeknek, és megakadályozza elhalványulását.

Nagy emberek emlékkiállításain a fényképek váltak a legérdekesebb, a legélőbb (ha szabad így kifejezni) tárgyakká. A néző számára, aki egy személyiség egész pályafutását követi nyomon, halott dolog a többi dokumentum: a kéziratok, festmények, sajátkezű munkák, amelyek végül is csupán a kamera által bemutatott létezést hivatottak dokumentálni.

Az eltávozott fényképe előtt azután megteheti a néző, hogy szabad folyást engedjen képzeletének, és álmodozzon, olyan mértékben, ahogy a nagy író, André Malraux tette, meglátogatva a Dosztojevszkij-házat Moszkvában: „Az iroda falán, plüss keretben egy színehagyott fotográfia óriási nagyítása. Ismertem én ezeket a százfajta veszély alatt meggörnyedt vállakat, ezt a halálfejet a hozzáillő vad szakállal, de mintha a bromid elszíntelenedése meggyőzőbben idézné a múltat a szokottnál. Ez bizony a szoba falára tűzve, fájdalmas tekintetével, rovarszínével az élők lopott képe volt, az, amely félelmet keltett az ázsiaiakban. De egyúttal annál inkább magával ragadó feltámadás, minthogy ez az életnagyságú kép nyilvánvalóan a halálhoz tartozott; ez volt az a Lázár, akit annak idején Dosztojevszkij megtalált. Nem azért, hogy vigasztalja a gyilkosokat és a prostituáltakat, hanem hogy megrendítse az oszlopokat, amelyeken a világ rejtélye nyugszik: túl még a szeretet prédikációin is, a gyógyíthatatlanság és a szenvedés felhőin, ott a 'Mi dolgod ezen a földön, ahol a fájdalom uralkodik, legfőbb talánya. A legsürgetőbb kérdés a shakespeare-i óta, ebben a házmesterfülkében zihál tragikusan.'”

Egyesek még a tanulságot is le akarják vonni: a Loire-vidéki Saint-Martin-d'Estréaux halotti emlékművén, amely az első és a második világháború hetvenöt helyi áldozatának fényképét hordozza, ez olvasható: „Az előjárásnak az volt a szándéka, hogy a fénykép segítségével eleven emléket hagyjon közösségének Franciaországért meghalt katonáiról a jövő nemzedékek számára, remélve, hogy azok minden erővel törekednek majd hasonló bajok visszatérének megakadályozására.”

Egy váratlan paradoxon azt kívánja, hogy elvárjuk a fényképtől, így védve meg az ember fizikai személyét, megőrizve képmását, a haláltól. Márpedig mihelyt rögzíti a fényérzékeny felület a pillanatot, az már egy letűnt múlt része, ezután csak az emlékezés idézheti fel. Az idő elvégezte könyörtelen munkáját; a kép, ami megmarad, egy befejezett pillanat képe. Első megközelítésre úgy fogadjuk, mint élő pillanat ábrázolását. Mégis, gondolkodás után arra kényszerülünk, hogy elismerjük, a folyamat kimerevítette az időt, és a szemünk előtt nincs más, mint egy befejezett korszak képe, amelyet a rajta levő személyek soha többé nem nyernek vissza ugyanazoknak a megmerevedett mozdulatoknak a formájában: egy halott pillanat bemutatásánál vagyunk jelen; a fénykép, a halál szimbóluma, örök. Ahogyan azt kifejezően megfogalmazta Claude Roy: „Egy kép nem mindig csendélet, de mindig a természet egyfajta halála”.

Előzetes feltevésünk szerint el kell ismernünk tehát, hogy a fénykép a halál képét, egyszersmind halottak képeit közvetíti számunkra.

Azt, aki éppen meghalt, lefényképezik halottas ágyán, hogy egy utolsó emlék maradjon róla. A

fotográfia megjelenésének idején a dagerrotípiák vállalták magukra ezt a feladatot, bizonyították erre Allevy szép képe a halottas ágyán fekvő D'Amussat-ról. Prospektusaikban dicsérték munkájukat a műfaj művelői különböző országokban: „A Milet-ház személyzete kellően nagyszámú ahhoz, hogy minden igényt kielégítsen, eljut Párizs, a vidék, a külföld minden pontjára, tanulókat vállal és elhelyez, portrékat, reprodukciókat, útiképeket készít temetőben, templomokban és egyéb műemlékekben, továbbá haláleset utáni portrékat éjjel-nappal, elektromos fény segítségével.” „Ha valaki meg óhajtja őrizni elhalálozott rokona vagy barátja képmását, megkaphatja a szeretett vonásokat, ha a haláleset után rögtön Desnoyers úrhoz fordul, hogy időben a kívánt helyen lehessünk.” Alphonse Plumier antwerpeni fényképész, mint sokan mások, így hirdet a képek hátulján levő címkén: „Haláleset utáni portrék otthonában” (1852). Sőt, 1850 és 1860 között az Egyesült Államokban a színes dagerrotípián olykor mint őrangyalokat, a halott gyermek köré gyűjtötték az apát és az anyát. Nadar 1856-ban megalapítja a „Művészi fotográfia (portrék, reprodukciók, sztereoszkópok, halotti portrék)” — társaságot és elkészíti Victor Hugo utolsó képmását halálos ágyán (1885). Bertch és Arnaud őrizték meg az utókor számára Lamennais alakját (1854). Ugyanígy mutatták be Veulliot bíborost a *France-Soir* olvasóinak. Az ágytól a koporsóig — jelentős változás az újságírói szemléletben: ugyanebből a műfajból 1967-ben a *Newsweek* hetilap a Krupp dinasztia utolsó, koporsóban fekvő képviselőjének a fényképét közli.

Alfred Kubin egy új „haláltánc” részévé teszi a fotográfiát. Amikor a festő a múlt század végén egy osztrák kisvárosban volt fényképésztanonc, gyakran hoztak be a stúdióba halottakat lefényképezésre. Abel Faivre beírhatta halottat fotózó fényképészt ábrázoló rajzába a szörnyű jelszót: „Ne mozogjunk többé!”

Egyesek előre elutasították maguktól ezt a végső tisztességet, mint Delacroix, aki pedig egyike volt kora festői között a fotográfia kevés híveinek, kikötötte végrendeletében: „Halálom után ne készüljön vonásaimról semmiféle reprodukció, sem maszk, sem rajz vagy fénykép segítségével; ezt kifejezetten megtiltom.”

Igazság szerint egy halott ideális téma a fényképész számára. Elidőzhet rajta, megválaszthatja a nézőszöveget. „Csak halottakat kellene fényképezni — jelentette ki Oscar Wilde —, a fénykép a halál egzakt visszatükrözése.” Szellemes fordulat ez, amely a halál mozdulatlanságát a képéhez társítja.

Ez a *post mortem* fénykép nem drámai; az ágyán kiterített ember pihenni látszik, csukott szemmel; a halál lecsendesítette, még ha utolsó pillanataiban szenvedett is; arca megengyhült, egy pillanatra visszanyerte szokásos vonásait. Tudni kell róla azt, hogy nem a rendes módon alszik éppen, hanem utolsó álmába kezdett. Az örökkévalóságnak szóló képhez, amelyet a szokott fekhelyen vettek föl, ezért magyarázó felirat szükséges, hogy pontosítsa a szituációt. Főként, ha a modell öreg vagy ismeretlen. Amikor Bayard, a fotográfia el nem ismert feltalálója elkészíti saját halotti önarcképét, közömbösen hagy, ironikusan bosszúvagyó felirata ellenére: „Oh! Az emberi dolgok állhatatlansága! Művészek, tudósok, újságok foglalkoztak vele régóta, és ma, amikor már napok óta kiterítve fekszik, senki sem ismerte fel, senki sem hiányolta! De hölgyeim és uraim, beszéljünk másról, hiszen félő, hogy szaglásukat sérti az úr lassan már rothadó teste és keze.” A néző tudja, hogy a halott test, amit eléje raktak, nagyon is élő.

Nem így van ez akkor, ha a halált a temetési pompa keretében mutatják be: II. Lajos bajor királyét például olyannyira megdicsőítve, ahogyan az uralkodó nem is remélhette. Ez a fénykép-műfaj néha hamisított, mint III. Napóleoné, ahol egy élő képmást retusáltak és használtak fel fotómontázshoz.

Oroszországban még mindig szokás a halott lefényképezése családja körében. A koporsót csak az eltemetés pillanatában zárják le. A temető bejáratánál van a fényképész üzlete, aki kirakatában mutatja be, milyen választékkal szolgál. Úgy tűnik, hasonló szokás lehetett érvényben Calabriában, amennyiben hinni lehet Frédérico Patelloninak, aki gyermekeket mutat koporsóban, a sírkereszt előtt.

Egyesek, akiknek nem állt módjukban képet készíttetni arról, aki eltávozott földi élete utolsó pillanatában, a spiritiszta fényképészethez fordulhattak a múlt század végén. Ennek művelői, az emberi lélektan jó ismerői lévén, a technika leleményeit használták fel ahhoz, hogy egy médium vagy a túlélők mellett megjelenítsék az elhunyt kísértetét, amelynek homályos vonásai azután megtevesztették a síró, kedves eltávozottjukat felidéző rokonokat. 1869-ben a törvényszék végül is szabadon engedte a bostoni Mumler fényképészt, nem tudván rábizonyítani a varázslás csalárd eljárását. 1875-ben a Szajna-ment ötödik Büntetőtanács elítéli Buguet fényképészt, aki spiritiszta képeket készített. Rendkívüli eset ez, mivel Buguet elárulta ugyan a trükköt, amihez folyamodott, a tanúk mégis eskü alatt állították, hogy felismerték az ektoplazmákban kedves elhunytjaik képét. Még P. S. Weaver képei is, amelyeket az amerikai polgárháború idején azokról a bebalzsamozott holtteste kről készített, amelyeket koporsóikban a sátor elé állítottak, ahol a kezelést végezték, érzéketlenül hagynak, és csak a szokatlan csoportosítás által ébresztenek érdeklődést.

A békés halál nem megrázó. Maga az elhunyt utolsó képén a nyugalom és a béke benyomását kelti. A szülők vagy a barátok érezhetnek megrendülést, mert ők realizálják, hogy a kép az általuk szeretett és elvesztett lényről az utolsó. Bennünket nem érint, nem nyugtalanít és nem emlékeztet sem magára a halálra, sem reményteli fiatalokra, sem a különben érzéketlen öregekre.

Ha a fénykép gyászoló hozzátartozók körében mutatja be a halottat, mindjárt drámaibbá válik a halál által felkavart, fájdalomukat kifejező élők látványa által. A kép új dimenziót kap, mivel életük teljében lévő emberek szenvedésével foglalkozik. A néző nem maradhat közömbös; a válság-helyzet tragikuma teljes fényében megjelenik. Ha a művet egy nagy fotós készítette, cselekménye felerősödik, mint W. Eugène Smith *Halál Görögországban* című képén, ahol az összetett kezű halott fölé mesteri kompozícióban hajolnak a gyászban lévő asszonyok. A hatás akkor is magával ragadó, amikor a temetési szertartás már megkezdődött: Tibor Honthynál a Prágában megölt orosz katona már koporsó ban fekszik, sirató bajtársai veszik körül.

Az erőszakos halál képe, a feldarabolt, megcsonkított testek, a harc nyomai eltérő érzéseket sugallnak és könnyen közrejátszik a halálfélelem; rögtön megjelenik a háború és a baleset gondolata.

A krími háborúból, ahol elsőként volt jelen fotóriporter, nem maradtak ránk csak tájképek, lövésre kész ütegek, vezérkari gyülekezetek. A román Carol Popp de Szathmáry, az angol Roger Fenton és James Robertson, a francia Langlois tábornok egyáltalán nem foglalkoztak a harc drámai oldalával és csak az idillit mutatták meg (kivéve talán Fenton képét egy igen tiszta és gondozott temetőről). 1858-ban James Robertson hozza az első tragikus hadifényképeket az 1858-as bengáli szipolyládásról, a pompás lucknowi palota védőinek naptól kifehéredett csontvázaival.

Az amerikaiak a polgárháború idején földön fekvő halottakat fényképeznek. Először mutatja meg a háború a szörnyű oldalát. Ugyanakkor Gardner *polgárháborús vázlatkönyvében*, amely 1866-ban jelent meg, száz fényképen csatateret, romok, gyűlések, tiszti szemlék, táborozások, hidak, vezérkari hadiszállások, katonák és foglyok csapatai láthatók, közülük csak négy ábrázol megölt embereket tragikus helyzetben, elesetteket, egy lótetemet, egy pedig kifehéredett csontvázak eltakarításának munkáját. Gardner két fényképén egy katona egyedül fekszik a földön, két további felvétel ellenben nagyszámú áldozatot mutat, megöletésük helyszínén; ezek Timothy O'Sullivan képei, aki képes volt tragikus nagyságot kölcsönözni nekik, különösen a *Halál aratása* címűn, amelyhez sajnós Gardner megmosolyogtató kommentárt írt: „Egy ilyen kép hasznos tanulsággal szolgál: megmutatja a komor borzalmat, a háború valóságát. Itt aztán vannak rettenetes részletek! Bárcsak hozzásegítenének ahhoz, hogy elkerüljük: ilyen balsors hulljon ismét a nemzetre!”

Azóta a technika fejlődése és a szemlélet módosulása során változott a stílus is. Robert Capa — aki öt háború tanúja volt, és aknára lépett Vietnámban, a spanyol háború halottait mutatja be, a síkon fekvő, egy barikád kövein, vagy a második világháború utolsó áldozatát géppuskája előtt

összeroskadva — a harcok élénk jelenetei iránt érdeklődött, amelyeket a döntő pillanatukban ragadott meg.

Néha mégis szükséges, hogy közöljék: halottakkal, és nem alvókkal állunk szemben. A *Life* fényképésze, Georges Silk a második világháborúban lefotózta azokat az amerikai katonákat, akik másfél napi elkeseredett harc után szerezték meg állásaikat: gödreikbe roskadva, kimerülten alszanak: a felirat tudatja csak, hogy nem hullák. Az 1870-71-es háború *Montrouge* című képen a két elterült gyermek láttán — mellettük felborult kosaraik — felmerül a kérdés, vajon nem az érző szívek meghatódása céljából rekonstruált jelenet-e ez?

A hadifényképészek egyre inkább a harc legdrámaibb képét kívánják visszaadni. Nem kutatják ugyan kifejezetten a borzalmat és a szenzációt, mint azon amerikai katona, aki az általa megölt japánnal örököltette meg magát: az egyikén hátulról látszik, kezében még a revolver, a másikon cigarettázva szemléli áldozatát.

Bizonyos Louis Rousseau már a múlt században bemutatott levágott emberfejeket, amelyeket a Természettörténeti Múzeum antropológiai tárában vett föl, a következő felirattal: *Études sur nature morte*. Ugyanakkor Manuel Alvarez Bravo halott parasztja, akinek arcáról a földre csorog a vég — *Lázadás után, Tehuantepec, 1938* — erőteljes drámai erőt sugall. Az apja testén fekvő halott gyermek — Erick Andres vette föl 1943-ban Hamburg bombázása után — jobban érinti érzékenységünket, amely mégis eltompul a kivégzett kínaiak képe láttán: fejük a testük mellé rakva, akárcsak az általuk lopott esernyők; vagy a koncentrációs táborok deportáltjai képeinél; vagy *A tengerészek visszatérése* című, elesett katonákkal megrakott amerikai tankot bemutató képnél, amelyet egy újság hozott le.

Az olvasóknak az erőszakos halál képeivel táplált egészségtelen igénye hívja életre az olyan felvételeket, mint a nürnbergi per elítéltejei, a repülőgépből kiesett pilóta, a kanyart elhibázó autóversenyző, a kisiklott vasúti kocsu utasa, a felrobbant repülőgép maradványai. Néha a hivatalos lapok is csatlakoznak ehhez az irányhoz, leközelítve, amint a török hírszolgálat tette, a felakasztott Menderes elnök képét.

Az erőszakos halál esetében, akárcsak a békés halálnál, akkor válik drámaibbá a jelenet, amikor élők is feltűnnek a képen, mint a Krim-beli Kerics lakói, akik 1941-ben a német csapatok távozása után meggyilkolt rokonaikat keresik a halottak között; egyesek meg is találták őket és reménytelen mozdulatokat tesznek (narancsszínű ég alatt ragadta meg Baltermans a halál egy tragikus aspektusát). Robert Capa képen az úton francia katonák haladnak, az út szélén halott vietnami, magányában a rémület terhét hordozza.

Egy halott ember látványa megindító, sok halotté, a monoton ismétlődés által inkább rémisztő. Ilyen Timothy O'Sullivan *A halál aratása* című képe, amelyen a testek szétszórtan hevernek a mezőn, vagy Robert Capánál a franciaországi partraszállás sorba rakott halottjai, amelyeket a katonák szemlélnék.

Néha a dráma egyszerűen témája révén fokozza a borzalmat, mint az az elejtett, felnyitott hasú krokodil, amelyből egy emberi kéz kerül elő, vagy az Indiában hullákon lakmározó keselyűk, néhányuk jóllakottan a tetőn pihen, ahogyan Margaret Bourke-White kapta le őket 1943-ban.

A sajtóban egyre szaporodnak a tragikus halál képei. Az újságírók rájátszanak a közönség morbid ízlésére, ami nem új. Troppmann fényképét, azét, aki 1869-ben az egész Kinck családot, apát, anyát és hat gyereket lemészárolta, több millió példányban terjesztették! A turisták egymást fotózzák annál a keresztnél, amelyik Lurs mellett jelöli azt a helyet, ahol 1952-ben megtalálták a máig homályos körülmények között apjával-anyjával együtt kegyetlen módon meggyilkolt kis Elisabeth Drummond holttestét. Lehetséges, hogy van ebben a felvételben valami kihívás minden ember látens halál

félelmével szemben.

A halott emberénél csak a haldokló képe hatásosabb. A fényképezőgép megragadja az élő ember utolsó pillanatát, amint lezuhan a helikopterrel, leugrik a felhőkarcoló tetejéről, kivágódik balesetes motorkerékpárjáról: a néző tudja, hogy egy létezés végénél asszisztál, utalva a létbizonytalanságra.

Gyakoriak manapság az effajta képek: New York 1910-ben meggyilkolt polgármestere, Inejiro Asanuma japán pártelnök, akit 1960-ban egy nagygyűlésen öltek meg, Oswald, Kennedy elnök feltételezett gyilkosa, Malcolm Brown magát felgyújtó bonca, vagy a spanyol háború önkéntese, akit Robert Capa vett fel abban a pillanatban, amikor halálos találattól épp összeroskad. Ezeknek a képeknek a többségén az, akinek már csak néhány másodperce van hátra, valószínűleg nincs tudatában közeli végének. Nem így a halálraítelt: tudjuk, hogy ő tudja, hogy meg fog halni, és ez a tudat talán még felkavaróbb keretet kölcsönöz a látványnak. Alexandre Gardner 1865-ben elkapta Henri Wirz kapitány utolsó tekintetét, aki az amerikai polgárháború idején valóságos koncentrációs tábor létesített, utána egy kivégzett fejét mutatja, amely felbukkan az akasztófa alatti nyitott sülyesztőben. Az állat, amely kimúlt, ugyanolyan megindító, mint az ember. Nem lehet elfelejteni a bikák utolsó pillantását Lucien Clergue *Halott bikák* című képén, mint ahogyan, feltűnő közönye ellenére, azét a kehes tehénét sem, amely szomjan hal ott, ahol inni szokott, és most szárazságtól repedezett a föld (Peter Keen képén). Nyilván kell a felirat. A nézőnek tudnia kell, hogy közel a vég. Az emocionális elem ezzel automatikusan felerősödik.

Nem érvényesül ellenben akkor, ha a fénykép nézője tudja, hogy a jelenet konstruált. L. Bovier *Sírbatétele* (1896), akárcsak a *Levétele a keresztről* (1910) Lejaren á Hillertől nem más, mint színészek által eljátszott élőkép, amelyet a fényképész ízléstelenül kimerevített. Közömbösen hagy, akár az olcsó színes litográfia. Rejlander két negatívval készített *Keresztelő Szent János feje* olyan, mintha a Saint-Sulpice-i képek közül vett rossz reprodukció volna.

A halált nemcsak a halott lények idézik fel, hanem az egész környezet, amely a lét utolsó szakaszát körülveszi. „Én hiszek abban az igazságban — jelentette ki Montaigne —, hogy azok a rémületes dolgok, amelyekkel körül vesszük a halált, félelmetesebbek számunkra, mint maga a halál.”

Az első szakasz a legdrámaibb, a koporsóba helyezése: a koporsót lezárták, a szeretett lény vonásai örökre eltűntek. A fizikai személy tűnt el, innen a reménytelenség és a szomorúság új lendületet vesz, ahogyan egyforma biztonsággal ragadta meg azt Fred Hirth a skopjei földrengés után lefotózott öregasszony alakjában és Margaret Bourke-White a *Koreai nő* című képpel.

Ezután elkezdődnek a társadalmi rítusok. Az érintettekből szüntelen fájdalmat váltanak ki a halálesetek képei. Mások számára egy ceremónia, legyen akármilyen nagyszerű is, csak a figyelmet vonja magára, mint egy szép esküvő vagy királyi koronázás, és talán akkor érdekesebb, ha számára ismeretlen rítusokat követ. Ha a felirat nem tudatja velünk például, hogy ez a temetés Kínában zajlik, nem tudnánk, hogy a fehérbe öltözött személyek menete egy barátjukat vezeti végső nyughelyére. Még ha első pillantásra nyilvánvaló is Manuel Alvarez Bravo mexikói képén, hogy gyászmenete, mégsem hat meg bennünket, mert a résztvevőket csak háttal látjuk, és érzelmeiket kifejező arcuk rejtve marad számunkra.

Ha ellenkezőleg, a jelenet nem felel meg a gyász szabályainak, újra megjelenik a drámai elem, mint azon a budapesti lázadás során fölvetett képen, ahol a gyűlölködő férfiak a lábánál fogva húzzák a földön halott ellenfelüket. Meg kell őrizni a rítusokat.

A temetők katolikus civilizációnkban gyakran nemcsak békés látványukkal hatnak a látogatóra, hanem az itt porladó holttestek gondolatának társítása révén is. Hill, a híres kalotipista azért vitte temetőbe modelljeit, hogy könnyebben tudjanak melankolikus pózt felvenni. Egy üres temető

fényképe, sírkövek és fák harmóniája, háttérbe szorítja az idillikus hely rendeltetését. 1841 áprilisában az amerikai Samuel Bemis dagerrotípiát készített egy csendes temetőről, ennek hatása tükröződik a nyugalmas Saint-Germain-de-Charonne Atget által a század elején készült felvételén. 1860 és 1875 között, a sztereoszkóp nagy divatja idején, az amerikai közönség számára készült sztereóképek között sok ismert temető látképe is szerepelt. Ansel Adams 1951-ben Tromposban felfedezett egy rendkívül puritán, egyszerű fakeresztet. Lehet ebből tragikus hatást is kihozni, ahogyan Bill Brandt teszi. Legbiztosabb módja, mint mindig, hagyni, hogy felbukkanjon egy emberi alak, aki azután megtestesíti a boldogtalanságot és a szomorúságot, ahogyan Franciaországban csinálta Izis, May Minen New Yorkban, Robert Capa és David Douglas Duncan pedig a vietnami temetőben síró asszonyaikkal. De ha az a felbukkanó ember turista, aki megtekinteni jött a helyet, avagy egy sírok között játszó gyerek, a temető visszanyeri békés képét, mint a prágai régi zsidótemető Fr. Friedrich képén 1865-ben. Ugyanakkor biztos a tragikus hatás, ha sírok sora látható a képen, mint a kétezer első világháborúban elesett német katonáé Dun-sur-Meuseben, Alfred Eisenstaedt képén, vagy a *Holtak hadserege* Manfred Pabsttól, fekete alapon fekete keresztek csupán oldalról megvilágított végtelenje.

Ha a temetőt valami kataklizma érte, ahogyan a neuenfeldit 1962-ben elöntötte az ár (Günther Kruger képe), rögtön visszanyeri drámai értékét. Mégis minden — mint mindig — a fotóson múlik: a prágai régi zsidótemetőről Karel Plicka klasszikus és melankolikus képet csinált, míg Eugène Wiskovki regényes látképeket, a fák játékát a ferde sírkövekkel. Olykor a keresztek az előtérben meredeznek, és egyikük kesztyűt visel, mint Bunában az amerikai katona jeladása az égnek. És ne felejtjük el azokat a boldogságteli képeket, amelyek azt hirdetik, milyen finom dolog amerikai temetőben nyugodni! Georg Krause, *Qui riposa*-sorozatán San Franciscóban és Mexikóban a sírok fölé helyezett képmásokat fényképezte le: minden félelmes tovatűnt, és a szokatlan megmosolyogtat.

Mi marad az elhunyt után? Néhány megszokott holmi. Olyan tárgyak, amelyek lehetnek emlékekkel telve, vagy minden reminiscencia kiürült belőlük. A halotti maszk, egyfajta *post mortem*-szobor, más lapra tartozik. A filozófus Karl Jaspers írja: „Úgy tűnik, mintha az elhunyt utolsó szava lenne, de már nem szó, mert aki megszólalhatna; nincs többé.” Fritz Eschent azoknak a maszkja, utolsó emléke érdekli, akik Niepce találmányát megelőzően távoztak, vagy később ugyan, de fénykép nélkül. Igaz, csak másodrangú dolgokat nyer az emberről: a maszkot; mégis, minthogy ez a tárgy a kívánt szögben, tetszőleges megvilágítással vehető fel, szabadságot ad a fotós manőverei számára, aki ebből a csendéletből kiindulva inspirációjára hagyatkozhat.

Olykor halott emberek maradványai kerülnek napvilágra, amelyeket le lehet fényképezni. Amikor VI. Pál pápa beleegyezésével felnyitották a svéd Krisztina királyné koporsóját, az uralkodónő arcát mintha vékony ezüst maszk borította volna: fotója dokumentum, semmi emóciót nem kelt.

A csontvázakat és koponyákat, a halál jelképeit, általában egyszerű tárgyként fényképezik. Amikor Nadar 1861-ben elsőként dolgozik katakombákban, érdekes képet készített: a csontok halma ellenére sem rendít meg. A csendélet birodalmában vagyunk, ott, ahol kijelölt helye van az ember-bábunak, amelyet a mesterséges fényben a hosszú beállítás miatt alkalmaztak. A csontvázak nem nyugtalanítanak, ahogy az élő testben sem (hála a röntgensugárnak). A kosárban lévő perui múmia Hans Reichenel múzeumi tárgy, Jérôme Bonaparte herceg pompeji házának könyvtárában a csontváz eredeti dekoráció; a koponyáknak megvan a rendes helyük az indián varázslónál Ernst Scheidegger képén. A söröskorsóik köré gyűlt berni egyetemisták, akik inni hívtak egy diáksapkás csontvázat Vollenweider képén, inkább nevetségesek, a nagyhét körmenet előjátékaiként szkelettnek öltözött emberek a spanyolországi Vergesben, Xavier Miservachsnál, csupán jelmezesek. Dél-Dakota repedezett földjén egy kifehéredett ökörfej (Arthur Rothstein fotója, 1936) a szomszéd pusztult állat szörnyű benyomását nyújtja, egy póznára tűzött medvekoponya a mistossini indiánoknál csak dokumentatív érdekességű (John Max tehetsége ellenére). Speciális keret kell ahhoz, hogy

Richard Petersennél, a bécsi vendéglőben 1946-ban talált koponya kontextusa révén hasson, ahogyan a *Halotti szolgálat* esetében is John Reekie-nál, az amerikai polgárháború idején.

A híres festészeti haláltáncoknak, Baldung Grien csontvázának vagy a Dürernél megjelenő halálnak nincs fénykép-analógiája. Talán John Heartfield egyik fotómontázsa lehet megfelelőjük, amely katonaruhás fiatal gyerekek felvonulását mutatja be csontvázak vezetésével, a következő felirattal: „Tíz év múlva, apák és fiúk”. A *Vanitas*ok, amelyek az élet bizonytalanságára, az ember múlandóságára emlékeztetnek, arra, hogy készülni kell a halálra, kevésbé inspirálták a fotósokat. A populáris *Vanitas*ok más hangot ütnek meg: ezek a falfeliratok, a graffitik. „Egyfolytában a halál képe kísért a párizsi falon”, írja Brassai, aki felfedezte számunkra a többé-kevésbé sematizált halálfejeket, olykor keresztbe tett lábszárcsontokkal, elragadtatott vagy öntudatlan gyermekek e népi írásműveit. Nem tévedés, a fénykép szebb és megragadóbb, mint az alig kivehető eredeti. A felvétel e módja, a látószög, a komponálás felkavaróbb képeket hozott ki ezekből a falfirkákból, mint az asztalon fekvő koponyából. Tovább vitte a fényképen az alkotó gyermek torzításait, személyes kézjeggyel látva el a képet.

Az amerikai Van Deren Coke egy kis 17. századi festményt vásárolt, egy *Memento Morit*, amely számára egy fotószorozat katalizátoraként szolgált. Témái mutatják a festmény fényképpé alakulását: kátrányos fémdoboz, mohával benőtt fonott fotel, fűbe vesző sírkő, autó által elgázolt kígyó, halott kaméleon, mexikói karneváli csontváz, haldokló sirály, szirmait hullató virág halála, kagylóval borított sírkő, temető fölött emelkedő kereszt, Ikarusz bukása (halott madár a köveken), kémiai termékekkel szennyezett mocsár, hal a ködben, elhagyott kocsi a dombon. Talán Van Deren Coke jár jó úton. Önálló területen akarja megvalósítani azokat az *Ekvivalenciákat*, amelyeket Alfred Stieglitz akart elérni, amikor napról napra felhőket fényképezett, bizonyos egybeeséseket keresve.

A festészet más utat járt meg, hogy a halál érzését fölkeltsse. Először is a festészeti bemutatás a néző számára rekonstrukció: a festő nem volt jelen Krisztus kereszthalálánál, sírbatételénél vagy siratásánál. Ezek a jelenetek elsősorban a vallásos érzelmek révén hatnak meg, amelyek tudatos vagy tudattalan módon jelen vannak a nyugati ember lelkében, továbbá megvalósításuk tökéletessége által, akár az Avignoni Pietà, akár Grünewald *Keresztrefeszítése*, akár El Greco *Krisztus siratása* esetében.

Ha hiányzik ez az elem, a mű nem tud már felkavarni, így Louis David antikvitásból merített *Patroklosz temetése* vagy a *Meggyilkolt Marat* aktuális témájával. Delacroix *Sardanapal halála* csupán szép, bravúros alkotás. Az orosz Vaszilij Verescsagin kijelenti: „A vásznon bemutatott tények minden mesterkéeltség nélkül ékeesszólóan beszélnek”. Sajnos a *Háború apoteózisában* nem rendít meg a napégette síkság homokján emelkedő koponya-piramis. Dokumentumot pedig a fénykép „élőbbet” csinál.

Anélkül, hogy általánosságban összehasonlítanánk festészetet és fényképezést, mégis meg kell állni azoknál a *Vanitas*-képeknél, amelyek Rogier van der Weydentől Cézanne-ig és Georges Braque-ig valami többet közöltek, mint a realitás, és ezért a fénykép nem tud ezen a téren közvetlenül rivalizálni a festészettel. „Ezek a szimbolikus jelentéssel terhelt tárgyak erőteljesen megvilágítva, áthatolhatatlan fekete háttér előtt emelkednek. Így növeli meg a szem csalódása (*trompe-l'oeil*) a *memento morit* morális hatását, ahol a koponya és egy használt vagy törött tárgy minden létezés törékenységét idézik, az idő élet- és természetfeletti kegyetlen uralmát. A művész érzi mindazt az erőt, amit egy intenzív fény és egy hirtelen kidomborítás a halálfej legrealistább képéhez is hozzá tud tenni. Számít a jelkép megtévesztő jelenléte által keltett sokkhatásra.”

Amikor Picasso hazatér barátja, Gonzales temetéséről, egy *Ökörkoponyát* fest, „valamennyi élőlény szívet tépő kérdésfeltevést a halálhoz”. Vajon ha egy hozzátartozója temetéséről hazatérő fényképész talált volna az úton kiféhéredett csontokat, ki tudta volna fejezni fájdalomát egy fotóval?

Ebben rejlik a probléma egyik vonatkozása, a fényképész találkozásáé a témával, amikor is az ember maga előtt látja azt, ami megfelel pillanatnyi hangulatának. A festő *ex nihilo* alkot; El Greco saját inspirációját követve tudta megkomponálni *Orgaz gróf temetését*, Ruysdael kedve szerint a *Zsidótemetőt*. A fényképész közvetlenül csatlakozik a valósághoz. Ez zavarhatja is, de felfedezheti és megragadhatja benne azt a helyzetet, amit különben el sem tudott volna képzelni. A valóság magáért beszél — vagy a felirat segítségével második jelentése is lehet. A „konnotáció”, amelyről kitűnően szól Roland Barthes, a halál témájánál is gyakran közrejátszik.

Hallgassunk meg egy fotóst, Henri Cartier-Bressont: „Átadtam Gandhinak egyik könyvemet. Csendben nézegette a fotókat, és csak egy kérdése volt, Claudel képénél, aki egy halottas kocsi előtt haladt át. Azt mondja: „De mi az értelme ennek a fényképnek?” El kellett magyaráznom neki, hogy ki volt Claudel, egy katolikus, aki az emberi végső dolgokkal foglalkozott, és hogy ez a branges-i templom előtt történt. Gandhi biztosan nem tudta, hogy mit képviselt a branges-i templom, és mit Claudel egy üres halottaskocsi előtt. Én vele gyalogoltam és megelőztem; kitaláltam, hogy lesz rá egy pillantása és így is lett. Megmagyaráztam tehát mindezt Gandhinak és Gandhi így felelt: „A halál, a halál, a halál’.”

A halál képe még szörnyűbb, ha csak felidézük: David Seymour síró férfit mutat be egy izraeli temetésen 1953-ban, W. Eugène Smith pedig csak egy gyászoló csoportot egy folyosó végén, Görögországban, ahol az arcokra írva látható minden bánat, szenvedés és fájdalom. Csak egy felirat kell, hogy pontosítsa: *Gyászoló csoport*.

A fényképnek a nézőre tett hatása valamiképpen minden esetben függ a témától, de jelentősebb módon attól, ahogyan a kép szerzője rögzítette azt. Ugyanaz a téma két különböző fotósnál: közömbösen hagyhat vagy felkavarhat. Ugyanaz a jelenség, amely a festészetben biztosan átütő, tisztán megjelenik a valóság ilyen bemutatásakor, olyan problémát jelenthet annak a szemével nézve, aki a „döntő pillanatban” elsüti a gépet, amely nem a fényképezés és a halál kérdésének sajátja. Hiszen nem szabad elfelejteni, hogy a szövegben hivatkozott képek mellett a fotók egy jelentékeny száma érték nélküli, olyan, amely témája által próbálja — sikertelenül — közölhető módon visszaadni a halál egy aspektusát a sok közül.

A fényképész meghal; ő a maga részéről fényképeket hagyott hátra, ez földi életének nyoma; a fotóknak is megvan a maguk élete, amely talán rövid, ha születésükkor eldobta őket szerzőjük, ha elvesztek, vagy ha megsemmisítette őket tulajdonosuk, nem ismervén tárgyukat és jelentőségüket. Ma archívumokban, múzeumokban, magángyűjtőknél őrzik a fényképeket; ez nem akadályozza meg olykor tragikus végüket. Ahogyan egy Niepce-nek tulajdonított üvegre készült fényképpel történt, amelyet egy hivatalos verzió szerint a Francia Fotóművész Szövetség Peignot professzornak kölcsönzött az Iparművészeti Főiskolára, aki bomlott elmével ezer darabra törte és csak egy 1892-ben készült fémnyomású reprodukció maradt fenn róla.

Többnyire lassan megfakulnak a fényképek az évek során. Niepce-nek, Talbot-nak, Daguerre-nek, Bayard-nak sikerült rögzítenie a képet, de nem örök időkre: a fény, amely a képet alkotta, el is pusztítja azt előbb-utóbb. Az öreg fotók egymás után tűnnek el, annál is inkább, mivel máig is a legkevésbé ésszerű módon tárolják őket. Néha különleges kezelés által újból előjön a szinte láthatatlanná vált kép, gyakran újrafotózással kell új létezését adni egy pusztuló negatívnak; egy új kép helyettesíti tehát azt, amelyik eltűnőben van. Mert nem szabad elfelejteni, hogy a fényképek, még a haláléi is, meghalnak egyszer.

Klaus Honnelf: A fényképezés a hitelesség és a fikció között

„MANIFESTARE EA QUAE SUNT SICUT SUNT” (II. Frigyes császár)

1.

A háttér

Gyakran nevezik a nyugati történelem első modern uralkodójának, a „keresztény-német impérium utolsó és legnagyobb császáranak” II. Frigyes császárt. Ez a hatalmas és rejtélyes és vonzó személyiség a középkor végén a büszke Hohenstauf nemzetség ivadéka, akit az olaszok erőteljesebben és parancsolóbban követelnek történelmük számára, mint a németek, jóllehet azok fejedelmei már gyerekként megszavazták neki a királyi méltóságot. A megjelölés képlékeny: kapásból nem lehet megmondani, hogy tulajdonképpen min is alapszik. Némely tekintetben bizonyosan modernnek voltak szervezési, közigazgatási rendszabályai, modernnek tetszik merész és hűvös tárgyalási taktikája, azonban olykor rendkívül kegyetlen és alattomos büntetőgyakorlata egész biztosan nem volt modern. Mégha ezzel meglehetősen pikáns módon élt is, amennyiben például jelmondatának megfelelően „bizonyosságot az ember nem a fülével szerez”, a trónja ellen összeesküdek azon nyomban megfosztotta szemük világától, és a megvakított embereket általános elriasztás végett szélnek eresztette.

A modern uralkodó címét mindazonáltal nem érdemelte volna ki a Hohenstaufok császára, ha csak imperatórikus viselkedését vették volna alapul. Hiszen az apja és a nagyapja is éppen olyan tehetséges és minden hájjal megkent volt. És ennek ellenére senkinek sem jutott volna eszébe, hogy őket a modernség képviselőinek nevezze.

Mit bizonyít tehát az, hogy Frigyeset mint modern uralkodót jellemezzük? A madárvilágról szóló korszakos művéről (*De arte venandi cum avibus*) Ernst Kantorowicz, a jelentős történész azt írja „A műben csodálatos az abszolút tárgyiasság, mely ténylegesen több titkot tartalmaz a természetről, mint az udvari filozófusok kozmikus-asztrális enciklopédiái, melyeken a császár, ha olykor kezébe vette, jól nevezhetett. Mert mit jelentett az, amikor II. Frigyes abban a szellemileg oly híg korban, amikor azon morfondírozott, hogy hány angyal tudna egy tű hegyén táncolni, a *Sólyomkönyv* előszavában szinte programszerűen vetette oda tömör kijelentését: „Az a szándékunk, hogy a dolgokat, melyek vannak, úgy tegyük láthatóvá, amilyenek.” Az efféle józansághoz és pőreséghez, mely semmi többet nem keres a dolgok előtt és mögött, mint azokat magukat, s mely végül arra a bölcsességre jut, hogy minden dolog először is önmaga... ehhez sem a Kelet, sem a Nyugat filozófusai nemigen járultak hozzá. És az ember gondolhatna arra, hogy egy évszázaddal azelőtt, amikor az emberek Németország más részein filozófiában és érzésben dúskáltak, valaki csalódottan hagyta el Weimart, mert ott mindenki „a bogarak lábát számolta.”

A Hohenstauf-császár terjedelmes könyve még mindig a sólyomvadászat standard műve, modern

tudományos attitűdjéről ismert. A természet szigorú megfigyelésén alapul, és annak jelenségeit eredendő törvényszerűségei szempontjából vizsgálja. Ez viszont a 13. századra, amikor Frigyes könyve napvilágot látott, nem éppen jellemző attitűd volt. Ez a megközelítés éppen ahhoz járult hozzá, hogy azt a világképet, melyben a későközépkor valósága támaszára lelt, alapjaiig rázza meg, és az Isten háromságában maradéktalanul megőrződő természet hitének, mely igazi megismerése csak az úgynevezett tekintélyek beható tanulmányozása által lehetett megkövetelhető, eltökélten hadat üzenjen.

Ez volt Frigyes szellemi attitűdje, intellektuális horizontja, mely modern uralkodóvá teszi, sajátos eljárása, ahogy a dolgokat betű szerint támadja meg. Hiszen így volt könyve is illusztrálva, melynek realista precízióját Ernst Kantorowicz külön hangsúlyozza: „Az új történelmi érzék számára a sok száz madárrajz, melyet a császár művéhez csatolt, és melyek kétségkívül saját kezétől származtak, azt tanúsítja, hogy értett a rajzoláshoz. Már a mű első, kétkötetes díszkiadásainak egyike, mely 1248-ban Pármánál az ellenség kezébe került, később pedig az Anjoukhoz jutott el, tartalmaz olyan illuminációkat, melyek a későbbi másolatokban visszatértek. A rajzok a legapróbb részletekig „természethűek”, és a képek jellege: madaraknak a levegőben és a mozgás különböző fázisaiban való rögzítése feltétlenül a buzgó szemlélőre magára utal, noha a pompás színes kivitelezés valamelyik udvari művész kezemunkája.” A madarak repülésének rejtélye, valamint a ló és más állatok mozgásmechanizmusának titkai csak 750 évvel később lepleződnek le Ottomar Anschütz és Eadweard Muybridge révén támadhatatlan bizonyító erővel: a fényképezőgép eszközével. Röviddel egymásután felvett képek sorozatával demonstrálták a madarak repülési mechanizmusának minden fázisát, az emlőszállatok mozgási folyamatát, és végül az emberét, mellyel bejáratott elképzeléseket lepleztek le teljesen hamisként arról, hogy ez hogy megy végbe. Híressé váltak Muybridge analitikus fotói ügető és galoppozó lovakról, melyeket a tenyésztő és Kalifornia korábbi kormányzójának, Leland Stanfordnak, a Central Pacific Railroad egykori elnökének, az állam egyik leghatalmasabb emberének megbízásából készítettek. Ezek a fotók a kor prominens történelmi festőit ahhoz a vallomáshoz vezették, hogy bár a lovakat mindeddig hatásos, azonban természetellenes pózban festették; és eljutottak ahhoz a belátáshoz, hogy egy ló vágtájában a „hintaló”-mozzanat, ahogy sok kép mutatja, egyáltalán nem is létezik.

Még ha a II. Frigyes madártankönyve és a két fényképész, Muybridge és Anschütz közé vert híd valamelyest merésznek tűnnék is, kétségtelen, hogy a modern értelemben vett tudományos kíváncsiság, mely a császárt ösztönözte, olyan fejlődés kezdetét hirdeti, melynek folyamán a Nyugat szellemi, kulturális, szociális és politikai struktúrái radikálisan megváltoztak. A középkori rendi társadalomból, amely messzemenően hagyományos életformákhoz kötődött, és a lét külső feltételeit mint Istentől adottakat ismerte el, lassan kinőtt a polgári társadalom a maga kihívó evilágiságával, hűvös racionalizmusával és minden életkörülmény állandó változtatására irányuló dinamikájával. Megfigyelés, összehasonlítás, kísérlet, leírás és mérés: a természettudományos vizsgálat azon elemi módszerei, melyeket II. Frigyes úgyszólván korát megelőzve vagy legalábbis idejekorán könyvének írásakor felhasznált, a természethez fűződő viszony sarokpilléreivé váltak — és ennél fogva valósággá is. Ezek az elméleti szerszámok ahhoz, hogy a természet jelenségeit és annak törvényszerű összefüggéseit feltárjuk. S mindezeket megalapozza, kíséri és kiegészíti egyfajta „új látásérzék” (Kantorowicz), a szem végül is vitathatatlan primátusa. Már az egzakt természettudományok kezdetei előtt ebben jelent meg a valósághoz való új viszony, még ha más szinten is.

Egyebekben Frigyes könyve *A madarakkal való bánásmód művészetéről* az empíria és a tudományos elemzés vegyítésével azokat a valósággal szemben lehetséges attitűdöket egyesíti, melyekből a modern természettudományok ténylegesen létrejöttek: „A tudósok és a kézművesek különböző módon járultak hozzá a modern természettudományok születéséhez: egyfelől az új megismerésmódnak, a tudományos módszernek a fellépése, másrészt pedig egy szellemi áttörés, a világ másféle szemléletének kezdete jelentett újdonságot. A kézművesek hozzájárulása

mindenekelőtt a modern természettudomány kísérleti módszerében rejlik, míg a tudomány képviselői kezdetben inkább a szellemi forradalmasítást segítették elő, részben mégis még...hagyományos forradalom mindkét oldala végeredményben a kézműves-művészi tradíció és a tudósok kölcsönös érvényesülésének együttműködésétől függött. Hogy ez a kölcsönös hatás már a kései középkorban megkezdődött, a Vives tudós esetében, aki a gyakorlati művészetekkel foglalkozott és Leonardónál, a művésznél figyelhető meg, aki érdekelt volt az impetusz-elméletben.”

Bizonyára nem véletlen, hogy az emberi tevékenységnek ez a két eljárása, a kézműves-művészi együtt a tudományossal a 19. század húszas és harmincas éveiben létrehozta a fotográfiát, és hosszú időn keresztül formálta is azt. A fotográfiában meghökkentő eleggyé olvadnak össze, nemcsak mintegy bábái annak, hanem mint mindkét eljárás mód kombinációja, egy fényképezőgép minden képi eredményét meghatározzák: a fénykép mindig tudományos és kézműves-művészi tevékenység közös eredménye, amelyben a tudományosat nem mindig a fotográfiai folyamat miatt tekinthetjük lezártnak. A tudományos tevékenység segítette hozzá a fotográfiát egzisztenciájához, de ezen túlmenően gyakran befolyásolja a fényképészeti gyakorlatot is, amikor például a fotográfusok tárgyaikat leíró, összehasonlító és elemző módszerrel teszik át képbe. Mely premisszák szerint működnek és működtek olyan fényképezők, mint az amerikai felfedező-fotográfusok, mint Anschütz és Muybridge, Eugène Atget, az FSA-fotográfusok, Roy E. Stryker körültekintő vezetésével, vagy mint Hilla és Bernhard Becher, ha nem alapvető tudományos előírások szerint? Hogy közben nem tudományt hoztak létre, az semmit nem jelent. Fordítva: a fotográfusnak szüksége van a kézműves-művészi ügyességre, hogy fényképfelvételt hozzon létre, s egyre megy, hogy milyen felfogást követ munkájában. Művészi ízlés és művészi képzelőerő nélkül valamint kézműves készség híján nem képes hatásos fotót készíteni. Ezek az utalások egyelőre csupán azt a sajátos körülményt vannak hivatva megvilágítani, hogy a kézműves-művészi hagyomány és a tudományos módszer a fényképezésben olyan zavaróan és meghatározó módon keresztezi egymást, mint semmilyen más kifejezésformában sem, és ezért alig választható el egymástól.

A művészi-kézműves és tudományos eljárás közötti áttételként a technika működik — a maga részéről a mindenkor kézműves tevékenység részeként. A természettudományok feltörésével rendkívül a technikai fejlődés meggyorsult, a végén önállósult, és a kézművességet kiszorította eredeti területéről. „Minden korábbi technika, ha mégoly csodálatos is hozott létre, empirikus volt: a személyes tapasztalaton alapult, mely mesterről mesterre, nemzedékről nemzedékre ha gyományozódott át személyes tanításként. Ismerték azokat a fogásokat, eljárás módokat, melyeket alkalmaztak; ezzel be is érték. A tapasztalatot az idők folyamán szerezték és őrizték meg. A 17. század óta a tapasztalat helyére a technika alapjaként a természettudományos megismerés lépett. Azóta nem azért hoznak létre valamit, mert egy mester személyes tudás birtokában van, hanem azért, mert valaki, aki a tárggyal foglalkozik, ismeri azokat a törvényeket, melyek a technikai folyamat alapjául szolgálnak és amelyek lelkiismeretes követése mindenkinek szavatolja a sikert. Ha régebben szabályok alapján dolgoztak, akkor a tevékenység most olyan törvények alapján megy végbe, melyek kinyomozása és alkalmazása a racionális eljárás tulajdonképpeni főfeladatának tűnik.”

A természettudományok által feltüzelt technika mégis kettős arcú. Noha Alfred Vierkandt, a nagy szociológus nézete szerint minden technikai találmány az embereket szakadatlanul bevonja a „valósággal való kontaktusba”. Bár a hagyományos egyensúlyt, amely a természet és ember között ki alakul, amikor a technikai újítások ritkák, ez az új technikai találmány át fogja törni, a természettudományosan megalapozott technikának olyan tempót diktálva, hogy az az ellentétébe fordul át. Minden hagyományos vonatkozást megszüntet, különösen akkor, amikor a technikai találmányok egy csapásra megjelennek, és „a tudatra úgy hatnak, mint az összes idevonatkozó viszonyok egyfajta revíziója”.

Az ember tudata kétségtelenül kiéleződik a gyors változásra. De a gyors változás hosszabb időre

teljesen technikai univerzumot teremt, mely mint egy második rend valósága a természettől eltolódik, és öncéllá fajul. Haladás a haladásért, ez a jelszó, az eszközök céljá válnak. A természettel való kapcsolat elvész, a valóság mint kizárólag technikai létezik. „Le vagyunk nyűgözve egy rotációs gép megpillantásakor és egyáltalán nem gondolunk már arra, hogy milyen teljesen értéktelen szennylapot okád ki magából”, írta 1923-ban Werner Sombart, a jelentős közgazdász. Ennek a fejlődésnek úgyszólván képi megfelelője a fotográfia. Keletkezését olyan szellemi diszpozíciónak köszönheti, melyet az a valóság felé fordulás fémjelez, amit már II. Frigyes is képviselt a sólyomkönyvében. Technikailag a természettudományok előrelépésével vált lehetségessé, mely természettudományok a természet és annak összefüggései iránti érdeklődéstől lobbantak lángra. Akkor lépett színre, amikor olyan társadalmi helyzetet talált, melyben a valóság megismerése és a kimódolt technikákkal történő racionális valósághasznosítás az emberi létben a leglényegesebb ösztönzőerővé vált. Olyan képi kifejezésforma, mely minden eddigi képi megfogalmazásnál találóbban adja vissza a valóságot — de épp olyan képi kifejezésforma, mely minden más hasonlónál, beleértve a filmet és a televíziót is, fájóbban jelzi a „valóságos” valóság elvesztését. És nemcsak azért, mert a 20. század közepe óta, legalábbis a nyugati világban, egyfajta pótválóság funkcióját tölti be.

2.

A médium

„Végtelenül több kép van mint ahány dolog. Egyetlen dolognak számtalan nézete, fölül-, alul-, keresztül-, át- stb. nézete van. Ezzel kezdődik a fényképezés filozófiája. Az emberi szem nem az egyes nézeteket őrzi meg, hanem százezer nézetet von össze mindig a ‚dolog’ egységébe. A szem számára egy macska az egy macska. A fotólencse számára egy macska annyi képből áll, ahány mozdulatot tesz.” Amit egy német napi- vagy hetilap 1928-ban *A német fénykép (Das deutsche Lichtbild)* című könyv recenziójában a fényképezés témájáról közzétett, nemcsak átfogóan és ügyesen írja le a fotográfia feladatait, lehetőségeit és határait — hasonlóképpen megmutatja egy elméleti vita lehetőségét és kiindulópontját is, mely a húszas években kezdődött, majd stagnált, és időközben vagy feledésbe merült vagy egyszerűen visszakerődztek, mindenesetre nem vitték végig következetesen.

Lényegében az idézett mondatok a médium erősségét és gyengéit tartalmazzák, lényegének dialektikus struktúráját, alkalmazási körét, azt a perspektívát, melyből szemlélhető. Mégis egy inkább külsődleges, felszínes vonását pellengérezik ki a fényképezésnek. Ha mégoly fontos is ez, ám amíg az elemzés körén kívül reked, addig mellékes marad, mint a specifikus fényképészeti eljárásmód, a kép előállításának technikája, mely alapvető ellentétet mutat a képkészítés minden más fajtájához képest. És a kép előállításának technikájával osztatlanul összekapcsolódik a történelmi, szociális és kulturális környezet, melyen belül a fényképezés felfedezése és kifejezésformáinak kibontakozása végbement.

A fényképezés médiumához való ilyen komplex hozzányúlás azért szükséges, mert mindkét faktor, a belső, melyet a kép létrejövésének (itt ez a megfelelő kifejezés) lényege, s a külső, melyet a történelem diktál, döntő, sőt, talán a legdöntőbb befolyást gyakorolja a képi eredményre. Méginkább: mindkét faktor nemcsak bizonyos tekintetben formálja képi eredményt — megfordítva, ezek adják meg azokat a lényegi kritériumokat is, melyek alapján egy fotó esztétikai minőségét mérni kell. Más szavakkal: míg egy festett vagy rajzolt kép esztétikai értéke például elsődlegesen külső (régbben: képen kívüli) konvenciókhoz kapcsolódik, egy fotó esztétikai értéke olyan mértékben orientálódik, ahogy a technika és a történelmi valóság összefonódik és egymásban feloldódik. Ebben a technika szavatolja, hogy a történelmi valóság mindenkor egy kiélezett pillanatban megfagyjon, míg a

történelem ellenhúzással, rögzített árnyaival hitelesíti a képi eredményt.

A fényképezési eljárás mechanikus, fizikai és kémiai folyamatok kapcsolódása, melyek olyan képet hoznak létre, amely mindig valaminek a képe (és az kell, hogy legyen) és soha nem lehet magánvaló kép, hacsak nem akarja elveszíteni specifikus-fotográfiai jellegét. A fotó egy készülékben jön létre: egy gépben.

A fotó technikai eredete, a mechanikus-gépi előállítási mód meghatározza a fotográfiai kép lényegét és kialakítását. Mind képi struktúráját, mind képi hatását meghatározza. Olyan esztétikát követel, amely speciálisan technikai természetű, és amely a hagyományos képi esztétikától teljesen különbözik. Azt, amit a fotók mutatna, egyfajta technikai képnnyelven mutatják. Az a forma, ahogyan azt mutatják, kétségtelenül technikai folyamat eredménye. Azt, hogy egy fotó keretén belül minden részlet egyenrangúan van ábrázolva minden más részlet mellett, s hogy ráadásul minden részlet a rendkívül precíz ábrázolás folytán meggyőző jelennel rendelkezik, a fotó technikai előállítására kell visszavezetnünk.

A készülék

Legprimitívebb változatában a fotókészülék doboz, melynek egyik oldalán nyílás található és máskülönben belül teljesen sötét. Camera obscuraként ez a doboz Leonardo előtt és óta ismert. Hírneve abból a tényből adódik, hogy olyan személyek vagy dolgok, melyek nyílása elé kerülnek, a fénynek a nyílás mögötti falra irányuló közvetítésével kirajzolódnak. Mindenesetre a rajzlaton a fejük tetején állnak. A *camera obscura* alapelvét hasznosították a fényképezés felfedezői. Mint fotókészülék, a kamera egy lemezzel vagy filmmel van felszerelve, melyet vegyi anyaggal kezeltek. Ennek a vegyi anyagnak az a feladata, hogy a lemezt vagy a filmet fényérzékennyé tegye. A képeket, melyek a fényérzékeny rétegbe „belepörkölnének” (Benjamin), további vegyi anyagokkal utólag fixálják. A kamera nyílását a fotózás úttörő korszakában egy lencsével, később lencserendszerrel, az úgynevezett objektívval látják el, amely konstrukciójától függően a fennálló fényviszonyokat az ábrázolandó tárgyak körül „sűríteni” vagy „szétszórni” tudja, továbbá a kamera hatótávolságát és a látószöget meg tudja változtatni. Egy, az objektív mögött és a film előtt elhelyezett zárszerkezet kínos gondossággal pontosan szabályozza a másodperc töredékéig az expozíció tartamát a felvételnél. Az objektív és a zárszerkezet azonban nem több, mint segédeszköz egyetlen cél érdekében: azoknak a fénysugaraknak az erősségét fokozza és irányítja, melyek azokról a személyekről és dolgokról verődnek vissza, melyeket a kamera megcéloz, hogy a fényképezés folyamata végbemehessen. Ennélfogva a fotó igazi szerzője technikai szempontból a fény. Miután kikereste fotográfiai ábrázolása számára a motívumot, a fotós csak azokat a szükséges előkészületeket teszi meg, melyek az előállítás folyamatát elindítják. A kép tulajdonképpeni megszületése a fotós kifejezett közreműködése nélkül következik be. „Minden művészet az ember jelenlétén alapul, csak a fotográfia húz hasznát a távollétéből. Úgy hat ránk, akár egy ,természeti’ jelenség, mint egy virág vagy egy hópehely, melynek szépsége nem választható el növényi vagy tellurikus eredetétől.” André Bazin, a kiváló francia filmteoretikus az elsők között kristályosította ki a technikai eljárás mód strukturális elsődlegességét, annak magától értetődő, ezért alig figyelembe vett jelenlétét a fényképezés képi eredményében. „A fényképezés eredetisége szemben a festészettel, annak (technikailag meghatározott — K.H.) objektivitásában áll tehát. Ezért nevezték el találóan azon lencsék kombinációját, melyek az emberi szem helyére a fotográfiai szemet tették, ,objektívnak’. Először áll oda most a felveendő tárgy és ábrázolása közé egy másik tárgy. Először jön létre — szigorú determinizmus jegyében — a külvilág egy képe automatikusan, az ember alkotó beavatkozása nélkül. A fotográfus személyisége csak a tárgy kiválasztásában és elrendezésében játszik szerepet, valamint a szándékozott hatás szempontjából. Még ha felismerhetők is a fotográfus személyiségének nyomai a kész művön, azok mégsem

egyenrangúak a festőével.”

Míg a festészetben a festő személyisége mintegy a festmény minden elemében jelen van, a fotón a kendőzetlen valóság tör elő. Pontosabban: egy idő-szelet, legyen akármilyen rövid vagy hosszú, mely a történelmi valóság egy szeletéből lett kihalászva. „... (a festett — K.H.) képek, amíg csak tartanak, ezt csak annak a művészete igazolásául teszik, aki festette őket”, mondja Walter Benjamin, amint a fordított következtetést vonja le. „A fotó esetében azonban az ember valami újjal és különössel találkozik: abban a New Haven-i sellőben, aki olyan hanyag, csábító szemérmességgel pillant a földre, marad valami, ami a fotográfus Hill (az angol festőre és fotóművészre, Octavius Hillre gondolunk, aki Robert Adamsonnal együtt a múlt század közepén kicsiny, de szokatlanul fontos fotóművészeti életművet hozott létre — K.H.) művészetének tanúságában nem vész el, valami, ami nem hallgatható el otrombán annak a nevét követelve, aki itt élt, aki még itt is valóságos és sosem akar majd teljesen bevonulni a művészetbe.” és Gisèle Freund hozzáfűzi, hogy az emberek sosem a fotográfus neve után érdeklődnek, hanem mindig annak a nevét kérdezik, aki a fotón látható. Ez annak a determinizmusnak az irányába hat, melyet Bazin említ: a fényképészeti folyamat önállósága, amint a fényképész súrlódásmentes működésének feltételeit megteremtette, lehetővé teszi, hogy az a valóságinformáció, mely a kamera szeme előtt elterül, a maga teljes sokféleségében, a maga ígylétében a filmen vagy a lemezen magától megjelenjék. A kamerának nincsenek előítéletei, és nem is tesz szert ilyesmire, nem rendelkezik semmiféle egyéni szervezőképességgel. Nemcsak azt ábrázolja, amit a fényképész előre kiszemelt, hanem regisztrál mindent, ami optikája elé kerül. Ennek következtében a fényképész azt sem akadályozhatja meg, hogy egy képi figuráció főtárgya mellett ugyanolyan pontossággal azokat a dolgokat is megjelenítse, melyeknek ehhez egyáltalán semmi közük nincs, s olykor a kép összbenyomását érzékenyen csorbíthatják. Csupán azok a beavatkozások zavarhatják meg a kamera csalahatatlan szemét, melyek vagy a fényképezendő tárgy jellegét — drasztikus világítással vagy sötétítéssel —, vagy magának a képnek a jellegét — retusálással — hamisítják meg.

De csodálatraméltó valóságghűsége, autenticitása ellenére, melyhez fogható a képzőművészetek történetében a film és a televízió felbukkanása előtt nem volt, a fénykép nem a valóság másolata, mégcsak nem is tükörképe. Ehelyett, mindig az előképpel látóterében a valóság rendkívül megbízható és következetes képi átformálása természetszerűen saját törvények alapján. Noha a valóságot nagyobb tömörséggel adja vissza, mint a legtökéletesebb festészet vagy rajzművészet tudná. Azonban egy sajátos képi rendszerbe teszi át azt, mely a visszaadást saját törvényei alá rendeli. Ezek a szabályok azok, melyeket a technika bocsát rendelkezésre. Ha azonban egy fényképész ezeket a merája beindításakor lépteti érvénybe, egymásnak ellentmondó hatásokat fejtenek ki. Az egyik oldalon egy fényképészeti felvétel eljárásának eredményei vannak annak technikailag áthatott képnnyelve alapján a látható valóságba rögzítve és dokumentumszerűen hiteles másolatukat szállítják. Másrészt viszont azt a tendenciát is megvalósítják, hogy a valóságot másodkézből, egy tisztán technikai valóságként rendezik be a kézzelfogható valóság mellett, mely mintha abból volna kivágva. Walter Dadek, egy csaknem teljesen figyelmen kívül hagyott teoretikus, rendszeres filmelméletének bevezetőjében a fényképnek némely olyan tulajdonságot tulajdonított, mely a fotót autonóm, a látható valóságtól eloldott pótválóságba helyezi át. Eszerint a fotó olyan képi médium volna, mely a valósággal szemben ugyanolyan független, mint egy olyan festészet, amely valóságértékét feltételeinek sajátos valóságából, anyagaiból és eszközeiből nyeri.

Dadek érvei ténylegesen figyelemre méltóak.

A szem

Itt van először is a kamera szeme, az objektív. Az, hogy szemnek nevezzük, annyiban helytálló, amennyiben elvileg az emberi szemhez hasonlóan működik. Mégis alapvető különbség áll fenn az ember és a fotóapparat érzékelési képessége között. Az embernek két szeme van, a kamerának viszont csak egy. Míg az ember képes arra, hogy amivel szemben áll, egy sor látószögből vegye célba, mivel a szemei csupán néhány centiméternyire vannak egymástól, a kamera mindig csak makacsul előre felé néz. A valóságnak csak egy meghatározott kivágását fogja be, és sohasem egy valóság-kontinuumot. Ez persze nem volna feltétlenül említésre méltó, ha nem döntő következtetéseket lehetne levezetni belőle. Hogy két szeme van, az megengedi az embernek, hogy térben lásson. Dadek Jean Mitryt, a francia filmteoretikus idézi: „Ez a perspektívák állandó viszonya egy és ugyanazon tárgyra, melyet két különböző pontból szemlélünk, továbbá azon perspektivikus eltolódások egyformasága, melyekből a geometrikus tér és a három dimenzió benyomását merítjük.” (Egy egyszerű kísérletre való ösztönzéssel erősíti meg Dadek Mitry kijelentéseit: Váltogatva csukjuk be az egyik vagy a másik szemünket egy tetszőleges tárgy szemlélésekor. Előzetes tudásunk ellenére, amelytől senki sem képes teljesen megszabadulni, a tárgy síkszerűbbnek tűnik, mindenesetre annál síkszerűbbnek, mint amilyen emlékezetünkben.)

Amit a kamera a térbeli kiterjedésből befog, az Dadek szerint egy gömbszegmentum derékszögű kivágása, melynek csúcsa a lencse középpontjában található. Ez a térkivágás minden ismertetőjegyével együtt a gömbszegmentum középtengelyére merőleges képsíkra vetíődik. Ekkor je lentkeznek a kör alakú, a középpontból kiinduló torzulások, amelyek, minél erőteljesebben nő a sugár, annál erősebbekké válnak. „A természetes látott képpel összehasonlítva a fénykép nem-plasztikus, mindenesetre perspektivikusan másképp proporcionált.” Aki a középponti perspektivikus látásban jártas, az a fényképet mint természeteset érzékeli — a szeme kiegyenlíti a fénykép síkszerűségét, megtölti domborúsággal és mélységgel. Az emberi optika nemcsak kétszemű, hanem rugalmasabb is, mint a kamera optikája. Mivel az emberi szem rendkívül gyorsan képes átváltani közeli-ről távolnézetre, az ember tévesen azt hiszi, hogy az összes részletet látóterén belül, azon a körön belül, melyet szemmel befog, ugyanazon időben ugyanolyan élesen pillanthatja meg. Ez azonban nem így van. Mert a szem azokhoz a követelményekhez alkalmazkodik azonnal, melyeket az emberi agy állít fel neki, s ez olyan képesség, amivel a kamera nem rendelkezik. „... a fényképezőgép optikája, mégpedig az objektív gyújtótávolságának és fényerősségének mértékében mindig csak egy meghatározott mélységet tud élesen ábrázolni, míg a többi életlen marad. Szigorúan véve a kamera csak az optimális élesség pontjában függőlegesen álló síkról készít minden részletében kifogástalanul pontos képet, pedig a tárgyak úgy vannak elrendezve, hogy egy teljes teret annak elő- és hátsó határaival együtt csak észrevétlenül csökkenő élességgel adnak vissza.”

A sík kép

A következő tényező a fotólemez vagy a film. Az az eszköz, mely rögzíti azt, amit a kamera szeme megfigyel és ahogyan a fotográfiai tárgyakat megfigyeli. A fotográfiai optika vonzódik a dolgok síkszerű ábrázolásához, tehát „a fotográfiai kép jellegzetesen síkszerű” (Dadek). A lemez vagy a film véglegesen a kétdimenziósságba kényszeríti a valóság azon kivágását, melyet a kamera „síkszerűsítő” látása miatt eltorzított. „A magasság, szélesség és mélység három dimenziójából azáltal esik ki a mélység dimenziója, hogy az egy optikai nullaértékre zsugorodik össze, a „lemez” — a kifejezés itt minősítő jelleget nyer” — lenyelte.” (Dadek)

Még ha az ember nem győződik is meg róla, mivel — hála előzetes tudásának — formailag azonosít egy képteret, a fénykép a valóságnak síkszerű képrendszerbe való áttevését mutatja be. Ezért nem képes a fénykép, ellentétben a festett képpel, semmiféle térbeli mélység illúzióját keltetni. Levegő- és színperspektívákat, melyeknek a festészetben a lineáris centrális perspektíva mindig

segítségére volt, a fotográfia csak a legritkább esetekben nyújt. Ezen túlmenően a fotografikus ábrázolás: a valóság áttétele különböző szürke tónusértékekkel végtelenül sok pontnak abban a szabálytalan „rendszerébe”, melyből a fénykép végső fokon áll. Ezen a raszteren belül kell megjelennie, melynek köztes terei a kifejezés szempontjából semleges világos magmával, színtelen fénnel töltöttek. A raszter persze nem mindig látható, csupán nagyérzékenységű filmeknél; olyan filmeknél, melyek még nyomorúságos fényviszonyok között is lehetővé teszik a felvételt, szállítják „szemcsézettség”-ként. Az erősen szemcsés fotók erősebben hangsúlyozzák a síkszerű jelleget a látszólag zárt felülettel. E szempont értelmében egy fotó eredeti kópiája vagy úgynevezett *vintage-print*je, és egy fénykép nyomtatott reprodukciója között döntő különbség van. Mert a fényképészeti reprodukció egy újabb reprodukció valóságleképezését húzza alá, egy képátvitelt visz át újabb képátvitelbe. A következmény kényszerű minőségvesztés a fényképészeti visszaadásban, a két fotográfiai felületkialakításának árnyalásában. Hogy a durva szemcsézettség nem bevallott célja a fényképezésnek, azt sejtethetjük. Fritz Kempe véleménye szerint a fotó „precíz instrumentum” a valóság megjelenítésére. „Hibátlan” kíván lenni és ennek meg is felel.

És itt van végül a fénykép színe. Pontosabban a valóság természetes színességének redukciója egy fekete-fehér-szürke mintára, melyben a szürke van túlsúlyban. Az absztrakció legmagasabb foka, főleg ha tudjuk, hogy olyan differenciált színek, mint a vörös és a zöld a fotó fekete-fehér képe által uniformizált szürkévé lesznek. A színes film sem jelent megoldást. A valóság egy mesterséges fekete-fehér-szürke minta helyett csak egy nem kevésbé mesterséges tarka sablonnal találja szemben magát. Ezt a szempontot figyelembe véve az sem meglepő, hogy alkalmazási területe elsősorban az amatőr fotózásra korlátozódik. Már egy olyan megfontolt ízléssel rendelkező fotóművész is, amilyen Gisèle Freund, rászorul, hogy a színes fotózást olyan útra terelje, mely művészi tevékenységi teret nyit neki.

Walter Dadek vizsgálódásainak eredményeként, egyszerre több kérdés bukkan fel. Először: a fotó tehát, eltekintve óhatatlanul dokumentumszerű, óhatatlanul realista jellegétől, nem annak az eszköze, hogy a valóságot hitelesen megjelenítsük, annak eszköze-e, mely ennek az igényét szorgalmazza és különben egy saját valóság képvilágát hozza létre?

Másodszor: az új médium első apologétái, mint Gay-Lussac, a jó nevű természettudós is, tévedtek-e, amikor az elmúlt század harmincas éveiben azt dicsérték, hogy a fotó valóságképe „matematikai pontosságú” és „tökéletességű”, hogy „ezen új festő (sic!)... szemének és ecsetjének vonásától egyetlen észrevétlen vonás” sem szabadulhat?

Harmadszor: elhamarkodott volt-e az akkori tekintélyes festő, Delaroche kiáltása, hogy a festészet halott, mióta a fotó törődik a valóság egzakt ábrázolásával? (Ténylegesen mégiscsak az volt, azonban más okból!) Abból a sokból érthető, melyet az első Franciaországban megjelent fotók provokáltak? Végülis a fotó nem a valóság által hitelesített valóságriport?

Nem volna értelme, ha Walter Dadek belátásait tagadni akarnánk. Mert senki sem fogja vitatni, hogy a fotó saját törvényszerűségei szerint működik. Új, mesterséges valóságot teremt, amelyből képei az „igazi”, a fizikai valóság megpillantását barikádozzák el. A fotó felfedezése után százötven évvel illusztrált újságok, reklámok, film és televízió (melynek képeit elektronikus úton és nem a fotó reprodukciós eljárásával hozzák létre) képek olyan sokaságát terjesztik, hogy azok a közönséges tudatban régóta a valóság érzékelésének folyamatát vezérlik. Mindenki csak azt látja, amit látnia kell. Azt látja, ami a valóság visszahívhatatlan képeként a fotó szuggesztív ereje által, melyet senki nem kerülhet ki, tudatába beleette magát.

Mindez, a fotó hatalmas befolyása az érzékelésre, és ennek okai, abban keresendő, hogy a fotó olyan valóság, melynek semmi köze nincs a valósághoz, vagy inkább abban, hogy a fotó pont fordítva, teljesen kötve van a valósághoz és megjelenése szabályos erősítő hatásban nyilvánul meg?

Dadek érvelésének van egy komoly hibája. Megfelelnek a fotó technikai feltételeinek rendszeres elemzésén túl annak közleményéről. (A korrektség kedvéért hozzá kell tenni, hogy Walter Dadek könyvének második részében relativálja téziseit). Az elméleti pontosságért való dicséretes fáradozásában Dadek elmulasztja, hogy a fotókat intenzíven nézze meg. Ezért vonatkoznak kiélezett kijelentései jobbra csak a gyakorlati vonatkozásokra: a fotó képi tartalmának, a fotográfia történetének kutatása valamint a fotográfusok törekvéseinek kiadós elemzésére van szükség.

A történet

Hogy a fotográfia úttörőinek, akik felfedezése szőrszálhasogatók egész falanxának kontójára megy, mi lebegett a szeme előtt, azt egy könyv címe árulja el, melyet a feltalálók egyike, az angol William Henry Fox Talbot, mintegy ezen új médium számára szánt használati utasításként tett közzé (1840): *Egynémely fejtegetés a fotogenikus rajz művészetéről vagy arról a folyamatról, mely által természeti tárgyak visszaadhatók a rajzoló írójának segítségével nélkül.* Biztosan nem volt tiszta véletlen, hogy Talbot, a kiváló és nagyműveltségű természettudós művészeti dolgokban reménytelenül tehetségtelen volt. Nem kevésbé volt tehetségtelen egyebekben Nicéphore Niepce. Niepce-nek, a dilettáns feltalálónak a 19. század húszas éveinek elején sikerült Louis J. M. Daguerre-rel, a színházi festővel együtt, akivel jól megértették egymást, és akivel szerződést is kötött, a fényből a *camera obscurá*ba átvitt képeket egy fényérzékeny lemezre rögzíteni és végül egy további vegyi folyamat segítségével ott megtartani. Tőlük függetlenül Talbot hasonló eredményekre jutott, mindenesetre haladóbb módszerrel, amennyiben ezüsttel bevont fémlemez helyett kizárólag erre a célra preparált papírt alkalmazott. Mégis helytelen volna, ha csak Niepce-t, Daguerre-t és Talbot-t tekintenénk a fotográfia felfedezőjének. Helmut Gernsheim, a fotótörténész és gyűjtő joggal jegyzi meg, hogy mindegyre újabb elfelejtett feltalálói bukkannak fel a fotográfiának. Hippolyte Bayard volt az egyik, ráadásul az egyik legkiválóbb és legsokoldalúbb. Kísérletezett fémlemizzel és papír-„negatív”-val is, s éppen papíron készített felejthetetlen felvételeket a 40-es évek Párizsáról. Niepce és Daguerre eljárásai Talbotétól és Bayardéitól egy fontos ponton térnek el. A dagerrotípia — az egyik felfedezőjéről kapta a nevét, aki Niepce korai halála után így keresztelte el — egyedi példány volt. A fény a felveendő tárgyak fény és árnyék természetszerű megoszlása szerint való képét vitte át az érzékennyé tett fémlemizzre. Ezzel szemben a talbotípia — vagy kalotípia, ahogy még nevezték, negatív-pozitív eljárás volt. Az érzékennyé tett papír valamiféle fordító szűrőként működött, amennyiben a fényrészek sötétben illetőleg az árnyékrészek világosan rajzolódtak ki. Ezekről a negatívképekről újabb expozícióval elő lehetett állítani pozitív másolatokat éppúgy különlegesen kezelt papírra. Daguerre gyakorlatával szemben számos változtatás és javítás után Talbot módszere honosodott meg a fényképezésben. Az az ösztönzés, hogy olyan eljárást találjon, amely az alkotó nagyobb megerőltetése nélkül a természet tárgyait egy képben őrizze meg, Henry Talbot számára inkább turisztikai kívánság volt. A tájról való benyomásai felső-itáliai vakációja alkalmával érintették meg. Az volt a szándéka, hogy szabadságának élményeit átmentse az időben, s akkor vegye elő, ami kor csak akarja. A fénykép elfedte a „szándék nélkül való realista kifejezés szükségletét” (Thomas Neumann). Tizenegy évvel balul sikerült kísérlete után, hogy a Comer-tó körüli tájat rajzceruzával örökítse meg, Talbot ezt jegyezte fel: „... kétségtelenül létezik a rajzművészetnek egy királyi útja, és egy napon, ha majd jobban fogják ismerni, gyakorolni is többen fogják. Már sok amatőr tette le a rajzceruzát, hogy magát vegyi eljárásokkal vértelje fel és megismerkedjen a *camera obscurá*val. Különösen az amatőrök tették ezt, és nincsenek kevesen, akik számára túlságosan nagy nehézséget jelent megtanulni és alkalmazni a perspektíva szabályait, és akiknek ezentúl az a szerencsétlenségük, hogy túlságosan restek ahhoz, hogy olyan módszert részesítsenek előnyben, amely minden nehézséget megtakarít nekik.” Még tanulságosabb, ahogy Talbot fotóinak tartalmát igazolja, melyek bepillantást engednek Lacock Abbey-i laboratóriuma körül zajló mindennapi életébe: „Eléggé feljogosított minket a holland iskola (a festészet — K.H.), hogy a mindennapi élet vagy a családi

alkalmak jelenetei emeljük egy kép tárgyává. Egy festő szeme gyakran ott időzik el, ahol a normális emberek semmi figyelemreméltót nem pillantanak meg. A napfény véletlen megcsillanása vagy az ösvényre hulló árnyék, egy időtlen tölgy vagy egy mohával fedett kő képes gondolatok, érzések és képi képzetek felidézésére.” A „magas művészet”, a nagy festészet autoritására való kifejezett visszahatásnak nem az a célja, hogy a fotográfiát a művészet szomszédságába helyezze, hanem Talbot azért idézi meg a festészet trónja elé, hogy az akkor még szokatlan ábrázolási technika számára általános figyelmet követeljen és eredményeit erősen vesse a nyilvánosság tudatába.

Talbot mondataiban a valóság hiteles ábrázolása iránti utólagos érdeklődés fejeződik ki, azzal az igénnyel, hogy a dolgokat úgy mutassa, — II. Frigyes szellemében — ahogy vannak, egy olyan akarást fejez ki tehát, amely időközben a tudományban és a művészetben általánossá vált és a társadalmi viszonyokat új alapra helyezte. Ezek a törekvések a fényképezés természetes szövetségesei. A talajt az a társadalmi átalakulás készítette elő számára, melynek legérzékletesebb kifejeződése az 1789-es polgári forradalom volt. A polgárság már azt megelőzően meghatározó gazdasági hatalom és egyre inkább kiderül, hogy politikai is. Ami Franciaországban mindenképpen szükségessé tett egy forradalmat, Angliában békésebb úton fejlődött ki, Németországban pedig jószerivel csak az első világháború pokla után. Divatba jött a fényképezés, melynek felfedezése mintegy a levegőben volt, összekapcsolódott a valóság tényleges jelenségei fel fordulás a polgárság felemelkedésével. Az a meggyőződés, hogy a valóság alapjaiban megismerhető, azzal az ambícióval, hogy az összefüggéseibe és törvényszerűségeibe való bepillantás a természet technikai-rationális kiaknázására felhasználható, ez a pozitivista-pragmatista hozzáállás kétségtelenül kedvezett a fényképezés felfedezésének. Hippolyte Taine, a polgári történetírás egyik leghíresebb képviselője írta: „A tárgyakat úgy akarom visszaadni, amilyenek vagy amilyenek volnának, mégha én nem léteznék is.” Ez a fotográfiával valósul meg. „A pozitívizmus”, mondja Siegfried Kracauer, „nem annyira filozófiai rendszert képvisel, mint inkább egy sok gondolkodó által osztott szellemi magatartást, mely a metafizikai spekulációkat elbátortalanította a tudományos beállítottság javára elcsüggesztette és ezzel a haladó iparosítással teljes összhangba került”. A polgári gazdálkodás és a polgári élet kialakítása azon alapul, hogy a természet és a társadalom erőit átlátják, uralják és racionálisan, azaz tervszerűen kihasználják. Következetes volt a polgári társadalom — „melyen belül, mint mindenütt, van vezető, követő és ellenkező” — „szemben a feudális-klerikálisan irányított társadalommal... mint a „társadalmi kívánság” (gazdaságilag és kulturálisan, de politikailag is), mint annak a társadalmi haladásnak a képviselője, melynek dinamikája az egész társadalmi struktúrát megváltoztatta.”

A valóság iránti beható érdeklődés ugyanakkor a polgári gondolkodás előfeltétele és következménye, kulturális téren a legnyomatékosabban a naturalizmus művészetében manifesztálódik. Abban a szemlélet- és ábrázolásmódban, melynek oly különböző írók és költők kötelezték el magukat, mint Stendhal, Balzac, Flaubert és Zola, Dickens, és végül Tolsztoj — hogy válogatás nélkül megnevezzük néhányukat, és egyszersmind a naturalizmus teljes skáláját ilusztráljuk. Azonban a naturalizmus elvei és követelményei sehol máshol, egy Courbet vagy elvbarátainak naturalista festészetében aztán igazán nem öltöttek oly meggyőzően és nyomatékosan testet, mint a fotográfia mechanikus ábrázolási eljárásának eredményeként létrejött képeken. Ennek az oka nem annyira a művészek lehetőleg egymástól különböző szándékaiban rejlik, sokkal inkább a fotográfusok és festők törekvéseinek strukturálisan eltérő eredményében. Mindkét interpretáció eredménye besorolható ugyan naturalistaként, vagy realistaként, de a visszatükrözött valóságot a fotóművészetben más határozza meg, tudniillik, a technika. Stendhal igényét, hogy „világosan lássunk abban, ami van” és Sainte-Beuves megjegyzését a Bovarynéhoz, mely szerint Flaubert úgy bánik a tollával, akár az orvosok a bonckéssel, a fotográfia váltotta ki. Mintegy ennek a visszhangjaként cseng, amit Eberhard Sarter, német kritikus 1928-ban lapjában írt: „A fotográfia csalahatatlan dokumentum jellegével élvez előnyt a festészettel szemben. Ebben a pontosság-fotográfiában, melyben a kő annyira kő, a fa annyira fa, minden anyag annyira olya, amilyen, hogy igazán jobb lesz a szemünk, itt mindaz feltárul, ami van. A növényképeken az erő és a

szervesség pompázatos gazdagsága, az ipa képein az erők lendülete, mellyel alkotunk, a velünk együttműködő acélszerszámok rendkívül egzakt, nagy és szabad kapcsolódása.”

Ha az ember a korral magyarázható túlradást kivonja a szövegből, a fotográfiának azok a lényeges tulajdonságai bukkannak elő, melyeket Stendhal és Sainte-Beuves bizonyos fokig önkéntelenül fogalmazott meg: az a képesség, hogy a valóságot híven, világosan, hitelesen és hamisítatlanul ábrázolja, valamint az abban gyökerező képesség, hogy az ábrázolt valóságot meg is fossza álarcától. Az, hogy a német kritikus megnyilatkozása Stendhal és Sainte-Beuves megállapításait csaknem száz évvel követte, azt a következtetést sejtetné, hogy a fényképezés kezdetének idején alig vagy egyáltalán nem vették volna figyelembe. A 20-as évek aztán zászlójukra emelték volna és kellő méltatásban lett volna része. Ez azonban durva félreértés lenne, az igazság viszont az, hogy a 20-as évek a fényképezést újból felfedezték. Ha a fotográfia már fejlődése kezdetén Talbot, Bayard, Hill és Adamson képein, Nadar, Carjat és Margaret Cameron művein magas művészi mesterséget ért el, akkor azok az érvek, melyeket Gay-Lussac, a fizikus szorgalmazott, hogy Niepce és Daguerre találmányának a francia állam által való megvételét 1839-ben támogassa, mely szerint a fotó olyan tökéletességgel reprodukálja a természetet, „mely felér magával a természettel”, nemsokára feledésbe merültek. Walter Benjamin a fotó előállításának iparosításában, mely egy évtizeddel később következett be igazán, a hanyatlás motívumát pillantja meg. Pedig más motívumok éppen olyan jelentősek lehettek. Köztük a polgári ízlés gyors romlása, mely a tényszerű valóság iránti lanyhuló érdeklődéssel járt együtt, legalábbis a kultúra területén. Már nem az állandó változásban levő valóságot faggatták, mint ahogy minden fotó egyszeri és megismételhetetlen módon tette, hanem a szép látszat-valóságát. Ez azt hiteti el a szemlélővel, hogy amit már egyszer elért, az örökké tart, amennyiben ezt transzcendálja. A polgárság nyeregben ült, míg az 1848-as elfojtott forradalom ellenére fenyegetve érezte magát a feltörekvő proletariátus erejétől. Nem volt kedvére való az a művészet, mely változást és azzal együtt változékonyságot is hirdetett. Inkább visszafelé tájékozódott, és az általa felégetett feudális kultúra elhasznált mintáit, semmitmondó pózait és üres szövirágait mozgósította jelentős mértékben, leegyszerűsítve, és egy problémától, konfliktustól mentes művészetben gyönyörködött, mely státusát nem fenyegette. A fotónak az a sajátos képessége, hogy a valóságot precízen jeleníti meg, a tudatlanság áldozatává tehetné volna. Mindamellett semmiféle kárt nem szenvedett ezáltal a fotó. A közönség körében páratlan fellendülést ért meg. Csak azokat a képeket tették lehetetlenné, melyek igazi lehetőségeit aknázták ki. Az akkori helyzetében megrendezett képekkel kellett kirukkolnia. Vízitkártya-fotójával Disderi, az okos vállalkozó a fotó iparosítását, tömegtermelését készítette elő. Hat vagy nyolc különböző fotót tudott egyetlen fotólemezen elhelyezni, úgyhogy egyes fotók csak a töredékébe kerültek annak az összegnek, amennyit valaha kértek értük. Disderi műtermében a polgárság széles rétegei áramlottak. Persze nem azért, hogy olyannak fényképeztessék le magukat, ahogy valóban kinéztek, hanem hogy olyan formában jelenjenek meg, ahogy magukat látni kívánták. Az opera közepszerű tenoristája sztárszerű pózban, a kis könyvelő komoly tekintetű igazgatóként, a hadnagy csillogó egyenruhában, amelyet egy vezérgenerális visel az állóképeken.

A művészek és a fotó

Hamis megvilágításba kerülne azonban a helyzet, ha arról nem ejtenénk szót, hogy miféle nehézségekbe ütközött akkoriban a fotó, az értelmiség és a legtöbb művész esetében. Noha itt is megoszlottak a vélemények és némely festők és írók lelkesedtek a valóságábrázolás új médiuma iránt, sőt alkalmazták is — a már említett Paul Delaroche kijelentette, hogy a fényképezési eljárás „nemcsak híven, de művészen is” ábrázolja a természetet.

Jóllehet olyan gyakorlott festők, mint Hill és Le Gray, olyan rajzolók, mint Nadar cseréltek hivatást

és pártoltak át a fotóhoz, a művészek és az értelmiség hozzáállása azonban gyanakvást és részben kimondott ellenkezést jelez az új médiummal szemben. Tipikus és az elutasítás érveinek bizonyításában tanulságos az a kiáltvány, melyet 26 művész, köztük olyan illusztrisak is, mint Ingres és Puvis de Chavanne írt alá: „Annak a figyelembevételével, hogy a fotó egy csomó manuális tennivalóra korlátozódik és hogy esetében a másolatok semmi esetre sem tekinthetők egyenértékűnek egy művel, az aláíró művészek az ellen az igény ellen tiltakoznak, hogy a fotográfiát egyazon szintre helyezték a művészettel...”

A tiltakozásnak kétszeres oka volt: egyrészt mögötte rejtőzik a tisztán egzisztenciális félelem. Noha ez egy olyan tekintélyes nagymestert nem érintett, mint amilyen Ingres. Mégis kétségtelen, hogy a fotó egy kismesterekből álló sereget, főképpen az országszerte tevékenykedő arcképfestőket és miniatűrkészítőket megfosztotta kenyerétől. Ők sem gazdasági, sem „művészi” szempontból nem nőttek a fotósok konkurenciájává, ha ezen azt értjük ez esetben, hogy a közönség saját magának vagy rokonainak és barátainak a megszólalásig igazi ábrázolását igényelte. Másrészt a festők idegenkedése csapódik le ebben mesterségük szigorú mechanizálásával szemben. Fokozta az idegenkedést az értelmiség és az írók növekvő kényelmetlenségérzete, az iparosítás erőszakos fejlesztése és ennek pusztító következményei az emberi kapcsolatokra. Hirtelen egy még messzemenően a személyes kapcsolatokon nyugvó társadalmi rend bomlott szét. A minden egyes műszaki szektorban végbement erőteljes haladás nélkül ezek a kemény megrázkódtatások és alapvető átalakulások nem volnának elgondolhatók. A brit preraffaeliták művészi programjaiban, Ruskin és Morris írásaiban a technikaellenes attitűd átláthatatlan kultúrkritikai ösztönzést kapott.

Ezek a kultúrkritikai hangsúlyok nem utolsósorban azokban a növekvő erőfeszítésekben váltak szembeszökővé, hogy a régi London és a régi Párizs növekvő városnegyedeit megmentse a lebontástól, amit a kereskedelem és az ipar gyors kiterjedésével járó rohamos iparosítás tett szükségessé és amit haladó várostervezők a gazdag polgárság ellenőrzése alatt és a spekulánsok ösztönzésére zászlóikra írtak. A régi városnegyedek megőrzésében, legalább a képi (fényképi) ábrázoláson a fotó megtalálta egyik főfeladatát. Párizsban Charles Marville készült az útvonalak „megmentésére”, melyeket a tevékeny párizsi polgármestere, Hausmann báró munkásainak kellett lebontani. Londonban egy — ma úgy mondanánk — polgári iniciativa Henry Dixon fényképész, Alfred és John Boott bízta meg, hogy azokat a házakat és szűk utcázugokat, melyeket még megérintett a történelem lehelete, megőrizze az emlékezet számára, mint az egykori városi élet bizonyító erejű tanúságát, ha már nem tudták a városnegyed pusztulását megakadályozni. A huszadik század hetvenes éveinek európai városaival való párhuzam nyilvánvaló. Csak nagyjában és egészében nem léteznek olyan fényképészek, akiknek fantáziájuk, idejük és türelmük van ahhoz, hogy ami elpusztul, azt az emberiség képtárházára számára rögzítsék. A fotó körüli vitában Charles Baudelaire, Nadar és Carjat gyakran fényképezett „modellje” arisztokratikus hangot ütött meg, amikor így írt: „A festészettel és szobrászattal kapcsolatban az egész világon, legkivált pedig Franciaországban (...) ilyenféleképpen hangzik a divatos Credo: Hiszek a természetben és csakis a természetben hiszek. (...) Hiszem, hogy a művészet célja a természet pontos lemásolása és hogy nem is lehet más célja. (...) Az az ipar lesz a tökéletes művészet, amelynek terméke azonos a természettel!”

Egy bosszúálló isten meghallgatta a sokaság imáját. Daguerre-t küldte a földre messiásként. A tömeg erre azt mondta: „Minthogy a fotográfia teljes mértékben garantálja a hőn óhajtott pontosságot (azt hiszik a szerencsétlenek!) — a fotográfia a művészet.” Ugyanaz a Baudelaire a fotográfia értékét egzakt módon tudta becsülni, amikor attól éppen azért a legőszintebben irtózott, ezt egy 1865. december 23-án kelt, édesanyjának írott levele igazolja, amelyben rendkívül differenciáltan világítja meg fenntartásait: „Szeretnék — írta — Rólad egy portré, nem szabadulok ettől a gondolattól. Le Havre-ban él egy kitűnő fényképész. De attól félek, hogy ebben a pillanatban nem lehetséges. Ott kellene lennem. Te nem értesz hozzá, és minden fényképésznek, a legjobbnak is nevetséges szeszélyeik vannak, a szemükben az olyan kép jó felvétel, melyen minden szemölcs,

minden ránc, minden triviális világosan látható az arcon és erősen el is van túlozva, minél kíméletlenebb a kép, annál elégedettebbek. Ráadásul azt szeretném, hogy az arc legalább egy vagy két hüvelyk nagy legyen. Valószínűleg csak Párizsban lehet olyan képet csináltatni, mint amilyen a szemem előtt lebeg, vagyis olyan portrét, ami hű, de bír a rajz puhaságával. Nos, ezt szem előtt tartjuk, ugye?”

Azonban az ítélet minden differenciáltsága ellenére Baudelaire úgy véli, hogy a valóság hiteles ábrázolása minden megjelenési formájának hű rögzítése, (egyéni céljaira) a művészettől már egyáltalán nem várható, nem jelentéktelen módon járult hozzá ahhoz, hogy a fotó első csillogó korszaka után röviddel alábbhanyatlott. Az ambiciózus fényképészek mindjárt minden becsvágyukat abba fektették, hogy a szilárd pozíciójú festészet eredményeivel versengjenek. Míg a tizenkilencedik század hatvanas és hetvenes éveiben az akadémiai szalonfestők allűrjeit másolták — ezért olyan művészek álltak jól, mint Rejlander, Robinson és Adam-Salomon, a tehetséges szobrász — a századfordulón harminc éven keresztül azután is Monet vagy Renoir impresszionista képeinek atmoszférikus meghatározatlanságát majmolták. A kép tartalmának megrendezése diadalát ülte, a retus a „festő”-fényképész korrigáló keze által utólag szépített a túlságosan realistává sikerült arcképen. Még egy olyan körültekintő fényképész és a „direkt fényképészet” olyan energikus védelmezője is, mint amilyen H. P. Emerson, hirtelen megváltoztatta premisszáit és írásaiban, leveleiben a festői hatások és elmosódott kontúrok mellett szavazott.

Rejlander, Robinson és Adam-Salomon — akik a klasszicista festészet imitálásához kötötték magukat — képi eredményei, az Alfred Stieglitz és Edward Steichen körüli híres piktorialisták fotói csak fokozatilag tértek el a Disderi-követő tucat-fényképészek munkáitól. Félreértések elkerülése végett: ezeknek a fotóknak nem a képi minősége vitatott, hanem kis túlzással szólván, a fényképészeti. Mert ők valamennyien ugyanannak a félreértésnek ültek fel, és a fotográfia tulajdonképpen specifikus potenciálját pont az ellentétébe fordították át. A különbség Rejlander és köre, valamint a Stieglitz és Steichen vezette csoport között a következő: a „klasszicista” fényképészek egy idealistán hangolt festészet elképzeléseinek hódoltak, míg a piktorialisták az impresszionizmusban a képzőművészet „realistább” ágát tekintették példaképüknek. 1893 októberében Alfred Lichtwark, a jelentős német múzeumigazgató a hamburgi Kunsthalléban arra buzdította a fényképészeket, hogy kizárólag a természetre hagyatkozzanak mint közvetlen tanulmányi terepükre, és azt szemlélve, fojtsák el mindazt, amit a művészetben valaha is láttak. Azonban intésének nem volt foganatja, talán azért sem, mert a festészetre vonatkozó utasítását félreérthették: „a német közönség általában véve irtózik a valóságtól. Ritkán akar olyannak látszani, mint amilyen, mindenkinek arra van szüksége, hogy egy homályos eszmény szerint lássa magát az arcképén...” A festészetre való hivatkozással így folytatta: „Veláqueznek, Rembrandtnak, Frans Halsnak, Holbeinnek, Raffaellonak nem kellett törődni ilyen homályos eszményítéssel. Képeik előtt az élettelség nyugodt benyomása hatott ránk a természet közvetlen igazsága által. Ők nem távolítják el az öregkor ráncait, a soványból és a testesből sem csinálnak átlagot. Amit azonban ma az ő szellemükben festenek, a realizmus stigmáját viseli. A közönség általában véve csak az úgynevezett szép hasonlóságot értékeli, azaz a jellegzetes elnyomását... Erőteljes szellemi életet élő férfiaknál és nőknél az arcvonások az évekkel egyre szebbekké válnak, azt is mondhatjuk, hogy mindenki maga formálja az arcát.”

Minden további nélkül feltételezhetjük, hogy az ambiciózus fényképészek is noha agyonhallgatták és biztosan nem is ismerték, a tizenkilencedik század végén mégis Disderi támadható esztétikájára hagyatkoztak. „Azokat a kvalitásokat, melyek egy jó fényképet fémjeleznek”, írta Gisèle Freund, „[Disderi] a következő programban foglalta össze: 1. kellemes külső, 2. tiszta összbenyomás, 3. jól kiemelt árnyékok, féltónusok és világos pontok, 4. természetes arányok, 5. részletek az árnyékokban, 6. Szépség!” Disderi ezzel a fényképezést a társadalmi pozícióiban megmaradó középpolgárság *juste milieu* művészetének esztétikai doktrínájához közelítette, amely a valóság tényszerű kihívásán túl egy

kiürült szépségideál utánzásával akart hazudozni. A piktorialisták ezzel szemben csodálatos fényképészeti munkáikkal a felismerhetetlenségig elfátyolozták a valóság képét és például az óceánjáró fedélzetén összegyűlt kivándorlók keserű élményei egy atmoszférikus „képi poéma” homályos kódéba vesznek.

3.

A médium tulajdonságai

Fritz Kempe említi azt „a figyelemreméltó tény, hogy a fényképészet mélypontja művészi értelemben a technika rendkívüli előrelépésével esik egybe.” Jóllehet a technika a fotó mechanikus előállításáról gondoskodik és automatikus jellege miatt, hitelességét és ezzel igazságigényét biztosítja a századfordulón a fényképészek meglehetősen meghasonlott módon viszonyulnak hozzá. Már Margaret Cameron tudatosan használt hibás lencsét, hogy fotóinak festői hatásokat kölcsönözzön. Más alkotók bonyolult és kimondottan költséges nyomáseljárásokkal pepecseltek, azon egyszerű és egyetlen okból kifolyólag, hogy elkerüljék, hogy a fotó az autentikus valóság-visszaadás éles, metsző tisztaságát nyerje el, amely a technika szorgalmazott fejlődése folytán már régóta elérhető volt. Ha az ember emlékezetébe idézi azokat a célokat, melyekre a fényképészet úttörői felesküdték, világossá válik, hogy minden arra irányuló kísérlet, hogy a médium technikai mozzanatát visszaszorítsák technikán kívüli hatásmódok javára, valóságos teljesítményeit ignorálja és lehetőségeit ismeri félre teljesen. Ez olyan, mintha lovakat fognánk egy luxusautó elé. A fényképezés a technika által áthatott médium, amely a technika törvényeinek van alávetve. Minél tökéletesebb a technika, annál jobbaknak kell lenniük, — technikai szempontból legalábbis — a képi eredményeknek. Csak ha a technika öncéllá válik, tehát önállósul és az előtérbe tolakszik, akkor cselezi ki a fényképezett tárgy mondanivalóját. Valószínűleg ezek a technikai szempontok vezették Walter Dadeket arra az elhamarkodott következtetésre is, hogy a fényképezés egy autonóm valóság felépítésének tendenciáját bontakoztatja ki. Dadek tévedése abban áll, hogy a technikai szempontokat abszolutizálja és nem hoz létre egyensúlyt a technika és a fényképészeti téma között. Azok a tényezők, melyekről Dadek beszél, semmi esetre sem arra irányulnak, hogy egy valóságot *sui generis* hozzanak létre, sokkal inkább fordítva, a valóság azon alkotóelemeit, melyeket a fotó prezentál, egy éppenséggel meghökkentő jelenvalósággal látszik felruházni. A kamera egyszeműsége, amely a képmező mélységét egy viszonylag keskeny síkra vonja vissza és a tárgyakat a felülethez köti, a fotólemez egydimenzióúsága, mely alájátszik ennek, a sokszínű valóságnak egy fekete-fehér-szürke tónusra való korlátozása — kombinálva az apparátusnak megfelelő felvételtechnikával, amely a fénykép létrejöttében semmiféle külső beavatkozást nem tesz lehetővé, az exponált valóság döntő sűrítésében csúcsosodik ki. Végére is ez a fotográfiai szem állítólagos elégtelensége, hogy az előzőleg kiválasztott és beállított látómezőre kell korlátozódnia, ugyanakkor a kamera optikája az emberivel szemben felbecsülhetetlen előnyt is élvez: a koncentrált pillantását. Míg az emberi szem a valóságot az agy állandóan változó parancsai szerint, olykor spontán érdeklődés alapján bizonyos fokig átfutja és — Walter Benjamin plasztikus szóhasználatával — „szétszórta” pillant körül, a kamera objektívja egy szilárdan körülhatárolt valóságkivágáson marad meg. A megmaradás mély „átható” bepillantást engedélyez számára, s előtte semmi nem marad rejtve. Az egy többé vagy kevésbé szűken kimért valóságkivágásra való korlátozódás másrészt minden olyan jelenséget kikapcsol, mely azon kívül található. Ezáltal lesz egységes a fénykép. Az objektív hajlamos rá, hogy a valóság térbeli kiterjedését a síkbelibe tegye át, a felfogott valóságadatokat összesűrítsen. Azonkívül a fotólemez vagy a film síkszerűsége úgyszólván felsorakoztatja őket. A látókörnek ez az összekapcsolása teszi a képet áttekinthetővé és érdekessé. Ezáltal nyernek az ábrázolt személyek és tárgyak

metsző élességet (ritkábban, ami ugyanúgy jellemző, plaszticitást), s ellenállhatatlan jelenlétet.

A mechanikusan működő ábrázolási technika szavatolja azt, hogy a valóság minden jelensége, melyet a kamera objektívja regisztrál, a maga összességében, önmagában bármilyen tárgy is legyen, rögzítésre kerüljön. És a felvétel folyamatának, valamint feldolgozásának különleges technikai feltételei az oka annak, hogy ezek nem a valósággal egybevágó módon jelennek meg a képen, hanem jelentősen sűrített formában. Mert sajátos módon nemcsak a fényképezőgép lencse egyneműsége és fényérzékeny ábrázoló anyag síkszerűsége járul hozzá a fényképezési valóságkép sűrűségéhez, tömörségéhez és következetességéhez; a színes valóság egyszerű fekete-fehér-szürkébe való átszínezésének is megvan az a hatása, hogy egy fénykép valóságfokát jelentősen emelje. Minden fekete-fehér fotó valóságközelibbnek tetszik, mint egy színes fénykép. És néha kuriózumszerűen is valóságosabb, mint maga a valóság. Nem utolsósorban az a benyomása az embernek olykor fotók láttán, mintha azok nem is a közönséges valóságból származnának, hanem egyfajta fölöttes valóságból, mely az álmvilággal rokon. A precíz fotográfiai ábrázolás a kép tárgyainak élesen kontúrozott jelenével a szürrealista festmény keresztapja.

A fotó mechanikus keletkezési folyamatának közvetlen következménye egy nem sejtett, előzőleg nem tapasztalt felértékelés: a dologi világ felértékelése. A tárgyak, a mindennapi tapasztalati világ jelentéktelen dolgai, a fotón olyan létet nyernek, amellyel a festészetben soha nem bírtak. Ha a festészetben többnyire egy ember vagy embercsoport részeként, vagy fölérendelt jelenségek szimbolikus képviselőjeként álltak, akkor mintegy emancipálódnak a fotón és a fotó által, mely pusztán azért ábrázolja őket gyakran, mert vannak. A dolgok mint olyanok hirtelen lényegessé válnak. A kamera a sarkokba pillant be és olyan zugokat világít át, melyekbe senki nem nézett be azelőtt. Az egyszerű dolgot: egy széket vagy egy asztalt ugyanolyan pontossággal ábrázol, mint azt a gazdasági bankárt, aki portrét akar készíteni magáról. Ahol a személyiség gyenge és a fényképész nem siet segítségére manipulatív fogásokkal, megtörténhet, hogy az arckép mellett a dolgok nagyobb jelenvalóságot érnek el. A dologi valóság szinte nyugtalanító jelenvalóságát, melyet a fotó emelt a tudatba, a *Nouveau Roman* irodalma képviselte, mint annak késői lecsapódását. Alain Robbe-Grillet vagy Michel Butor egyik regényének valamely részlete akár egy fénykép leírása is lehetne. Nem véletlen, hogy Robbe Grillet a filmnél kötött ki, és hogy Butor intenzíven foglalkozott fotóval kapcsolatos könyve kommentálásával. „A dolgok valódiak voltak” — idézi Dadek Gilbert Cohen-Séat francia elméletírót — „most (a film által, ami egyszersmind a fotóra is érvényes) válnak jelenvalóvá”. Egy fotó a dolgokat fontosságuk tekintetbevétele nélkül mutatja meg, egy természettudós józan ságával, aki először minden tényt felsorakoztat, mielőtt osztályozná. A fotó esetleges kötelékben mutatja a dolgokat, mivel azok nem engednek előírni maguknak semmiféle elrendezést, hacsak valakinek nem az a terve, hogy kifejezetten egy elrendezést fényképezzen le.

A kamerának azonban átható a pillantása. A dolgokat nemcsak jelenvalóvá teszi, meg is világítja. A kamera nemcsak „többet” lát, mint a normális szem, pontosabban is lát. „A fotográfia legfinomabb lehetősége a tárgyában való elmélyülésben rejlik, érettsége a létről és az állapotról való erőteljes közlésben mutatkozik meg.” A kamera pillantásának, a fényképezési felvételnek az eredménye azzal a rendkívüli képességgel bír, hogy a dolgokat kicsalogatja rejtekhelyükről, kérgüket feltöri, egyfajta sajátos kifejezőerővel látja el őket. A fényképezőgép megvesztegethetetlen pillantásával lerombolja azt, amit Walter Benjamin egy tárgy „aurájának” nevezett. A tárgyat sajátmagához juttatja el: alapjaiban kerüli ezt a megközelíthetetlenséget, hogy a tárgy valaha is megközelíthetatlenné válik vagy aláaknázottá, ha azzá vált.

A fényképezés a valóság összefüggéseit tárja fel és a valóságnak képileg hatásos diagnózist állít fel, ha megfelelően bánnak vele. Ez az a precíz kutató pillantás, melyet a fényképezőgép személytelen és mérnöki fellevevő módszere alkalmaz, mely a fotót megfelelőbbé teszi tárgyak ábrázolására, mint emberekére. Az első portrékat, melyeket Hill és Adamson, Nadar, Carjat és Carroll

készített, még nagyon körülményes felvételi technika jellemzi, hosszú expozíciós idők és más hasonlók. „Ezek a képek olyan helyiségekben jöttek létre, melyekben minden ügyfélre egy, a legújabb iskolából kikerült technikus jutott, a fényképész viszont csak akkor kerül szembe velük, amikor minden ügyfélben a feltörekvő osztály egy tagját fedezi fel azzal az aurával, amely a polgárkabát vagy a csokornyakkendő redőibe befészkelődött. Mert a primitív fényképezőgép pusztá eredménye mégsem az aura. Ebben a korai időszakban inkább megfelel egymásnak a tárgy és a technika, mint ahogy a hanyatlás elkövetkező szakaszában elválik egymástól. Nemsokára ugyanis egy fejlett optika rendelkezett azokkal a szerszámokkal, melyek a sötétet teljesen legyőzték és a jelenségeket tükörszerűen ragadták meg. A fényképészek az 1880 utáni időkben mégis sokkal inkább abban látták feladatukat, hogy azt az aurát, mely a sötétség nagyobb fényerejű objektívek általi visszaszorításával együtt kiszorult a képből, akár az imperialista polgárság, növekvő elfajulása által a valóságból — azt tekintették feladatuknak, hogy ezt az aurát mímeljék a retus, különösen azonban az úgynevezett guminyomás által.” Az 1880 előtti elégtelen technika meghagyta a lefényképezett személyeknek magabiztosságukat, önállóságukat; a modellt csak akkor fényképezték le, miután összeszedte magát. Később már csak a póz, a színész feltett maszkja óvta meg az embert attól, hogy a kamera felboncolja. Vagy a retus álcázta a felvétel után, amit a kamera előráncigált. Heinrich Zille távolságot tartott az emberektől és hátulról fényképezte őket; August Sander emberi enciklopédiájában pedig előlről, úgy hogy az emberek pusztá típussá váltak, kivetkeztek minden emberiből átlátszó büszkeségükben. A fotó nem feltétlenül emberbaráti médium: technikai gesztusa érinti az emberi méltóságot, megsérti azt. Azonban adekvátak ezzel az élettelen dolgok, a kihalt utcák, melyeket Eugène Atget fényképezett, azok az állapotok, melyeket Walker Evans rögzített a Farm-Security-Administration megbízásából, adekvátak azokkal az emberekkel, akik a fennálló állapotok következtében meg vannak fosztva embervoltuktól, és mindenekelőtt azokkal a technikai berendezésekkel, melyekről Hilla és Bernhard Becher készít felvételeket.

Ennek következtében a fotográfia arra kényszerül, hogy a képeken levő dolgokról beszéljen. És nem arról, hogy hogyan kerültek rá a képre. Az előállítás technikája egyedül a dolgok képi áttevésének szolgálatában áll. Ahol nem ezt teszi, ahol a fényképezett tárgyakon nyereszkezik, eléjük nyomakodik, ott silány, rosszul sikerült fotókat hoz létre. A dolgok mértékadóak. Fényképészetileg akkor találják el őket megjelenésüknek megfelelően, amikor azok a technikai feltételek és adottságok, melyeket a médium struktúrájával a fotónak szán, körültekintően mérlegeltek.

„Feltételezhetjük”, írja Siegfried Kracauer a fényképezésről szóló „rendszeres vizsgálódásai”-nak bevezetésében, „hogyan egy meghatározott médiumon belül a teljesítmények művészileg annál kielégítőbbek, minél inkább a médium specifikus tulajdonságaiból indulnak ki. Ugyanez a gondolat megfordítva: az a mű, amely bármilyen módon ellenkezik médiumi lényegével — amennyiben olyan hatásokat szorgalmaz, melyek egy másik médium természetének inkább megfelelnek — csak ritkán bizonyul szerencsének; azok a 19. század vaskonstrukciók, melyek stílusukat gótikus kőépítményektől kölcsönözték, ma éppolyan bántóan hatnak, mint amilyen tiszteletreméltók.”

A fotó realista médium, valóságra irányuló, s a valóság nélkül semmis, elveszett. Realizmusa mégis sajátos realizmus, a megállapítások realizmusa. Semmi közös nincs benne azzal a realizmus-fogalommal, mely a valóság fényképészetileg rögzített jelenségeiről akár egy receptről akarja leolvasni a társadalmi háttérrel. A fényképezés könyvelő, nem orvos. Tényrealizmust képvisel, amiért az általa felszabadított esztétika sem Baumgarten elképzelései szerint való, hanem tisztán tényesztétika, amelyben a szépség csak véletlenül rejtőzködik. A nép ajka szerint az realista, aki abban bíz, amit felül tud vizsgálni: aki józan és illúziótlan. A dolgokat úgy tegyük láthatóvá, amilyennek, mondta II. Frigyes, „jobb egyszer látni, mint százszor hallani”, állítja egy régi kínai közmondás. A fényképész realizmusa az a realizmus, melyet a múlt század realista francia festői követeltek, és amely joggal vívta ki nekik a naturalista elnevezést. „A realisták elutasították, hogy művésznek számítsanak. Festők voltak és semmi több. Ügyes kézműveseknek tekintették magukat, a részlet

iránti határtalan tisztelettel telve. Így vált esztétikai koncepciójukban a természet valósága azonossá az optika valóságával. Innen a kapcsolat a fényképpel. mert éppen a fényképész számára azonos a természet valósága az optikai valósággal. Éppen az ő számára „egyetlen tevékenységi terület” a látható környezet. Csak amit optikailag maga előtt lát, azt tudja a lemezre vinni. Az „imagináció” számára teljesen kiesik.” Azt festem, amit látok, így rohant ki jellemző módon Edouard Manet, a „realista módon” festő naturalisták kortársa, aki nem hagyta magát besorolni semmiféle fogalmi skatulyába. „A (fotográfiai — K.H.) kép a valóság egy töredéke. Nem az a feladata, hogy a priori az imaginációt szolgálja.” A fénykép legjobb esetben dokumentum lehet, bizonyíték abban a történelmi perben, melyről Benjamin beszél. Okmány, próba — sőt talán bizonyíték — ahogy a *dtv-lexikon* fordítja a dokumentum kifejezést.

4.

Az alkotó

Társadalmi földrengés, nem kevésbé messzirenyúló és nem kisebb következményekkel terhes, mint 1789 polgári forradalma volt szükséges ahhoz, hogy a hivatalosan elismert képzőművészek, a festészet, ahogy a szalonokban gyakorolták, hanyatlása ellenében, valamint azzal a fényképezéssel szemben, amit a műtermi- vagy művészfotósok gyakoroltak, a valóság igényét megint újból bejelentsék. Az első világháború szószerint a fejről a talpára állította a világot. Egy olyan történész, szociológus és vallásfilozófus, mint amilyen Eugen Rosenstock-Huessy nem véletlenül értelmezi ezt a világháborút az igazi világforradalomként. A legtöbb addig érvényes érték ezután kevésbé számított érvényesnek, mint egy olyan papírfecni, melyre a rohamos infláció számjegyeit nyomták. Az áttörés különösen a művészetben jelentkezett. Olyan művészet tört utat magának, melynek bevallott célja volt, hogy azt, amit addig a művészet fogalma jelentett, maradéktalanul és részvét nélkül lerombolja, a múlt hazug eszményeit olymódon dúlja fel, hogy az igazság csorbítatlanul kerüljön a felszínre. Dada volt a jelszó, *epater le bourgeois!*

Minden mérce ilyenfajta átértékelésétől a fotó értékelése sem maradhatott érintetlen. Az Egyesült Államokban, ahol a fényképészek nem taposták ki a tulajdonképpeni tévutakat, mint Európában, és ahol Matthew Brady csoportja, melyben olyan nagy fényképészek voltak, mint Timothy O'Sullivan és Alexander Gardner, egy háborút, az amerikai függetlenségi háborút (1861-1865) kendőzetlenül, a maga teljes brutalitásában fényképszerűleg dokumentált, olyan fényképészek is, amilyen Alfred Stieglitz és Edward Steichen ismét lemondtak a művészi impresszionista fotóról, melynek eredetileg szószólói voltak. Noha Európában még tartották magukat az „iparművészeti lim-lomok” (Peter Panther alias Kurt Tucholszky) premisszái egy ideig a művészet iránt érdeklődő nyilvánosság tudatában, mint az elmúlt év karneváli csillogása a házsorok fülkéiben. Mégis nemsokára bekövetkező végét Heinrich Zille fotói jelezték, aki a múlt század negyvenes éveiben Berlin nagyvárosának homlokzatai mögé „világított be”, Eugène Atget-éi, aki nem sokkal később keresztülvonult Párizson, hogy a néhai Marville-hez hasonlóan megőrizze az utókornak azt, ami elpusztult, G. H. Breitneréi, aki fényképileg és festőileg rögzítette a fájdalmas folyamatot, ahogy Amszterdam fejest ugrott az iparosítás korába és Peter Welleréi, aki fényképezőgépével szűkebb hazájának iparosítását kutatta rendszeresen. Mindenesetre az ő fényképszerű munkáik végül akkor vívtak ki maguknak elismerést, amikor alkotóik már halottak voltak. Azokban az években, amikor létrejöttek, az egyetlen Atget fotóinak kivételével a legcsekélyebb szerepet sem játszották. Ezek az uralkodó művészetszemléleten túli képek voltak.

Ebben a helyzetben bukkantak fel éppen Németországban olyan fotográfusok, akiknek az volt a szándékuk, hogy a fényképezést újból a valóságra irányítsák. Nem képzett fényképészek voltak. A médium elemi ismeretét fotográfiai gyakorlatuk alatt szerezték meg. Az egyikük egy darabig segédmunkás, véletlenül botlott bele egy fényképezőgépbe és egy fényképészbe, akitől a valóság tervszerű megfigyelését elleste. A másik először azért szerzett be magának egy fényképezőgépet, hogy vakációjának élményeit „megörökítse”. Végül egy harmadik tizenkét esztendősen amatőrként kezdte tudatosan érzékelni a környezetét, amikor arról fényképezőgépével felvételeket készített. August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, bármilyen különbözőek is egyenként a munkáik, olyan fényképész magatartást képviselnek, amely a művészek vélt fotó elmosódott kontúrjaival szemben foglalt állást. Fotóművészetük kezdetől fogva azt az igényt szabályozta, amit például a *Magdeburger Zeitung* 1928-ban a fotótól követelt: „Akármilyen magától értetődően is cseng, mindig meg kell ismételni azt az elvi követelményt, hogy a fotó a tárgyinak (K. H. kiemelése) a közvetlen, pontos, strukturális áttétele.” Sander, Blossfeldt és Renger-Patzsch nyugtalanítóan precíz képeikkel egyaránt a fotográfiával kapcsolatos szívós félreértések világos visszautasítását fogalmazták meg. „Amennyiben a fényképész a természetet a fényképen elmosódott kontúrokkal, egybefolyó vonalakkal adja vissza, azt hiszi, hogy festő lett, hogy az ecsetet és a vásznat lencsével, illetve brómezüst lemezzel cserélte fel és most az „impresszionista fotóművészetet” teremti meg. Azonban ez se nem impresszionizmus, se nem fotóművészet, hanem ostoba félreértés — az egyik majmolása és a másik ignorálása. Mostanáig azt hitték, hogy a fénykép művészi lehetőségei egyes egyedül a festészet mindenkor iránzatának modorában rejlenek és ilyen módon „festői” szemellenzővel rohantak el azok mellett a megfogható lehetőségek mellett, melyeket a fotó benne rejlő törvényszerűségei alapján nyújt. Csak a legutóbbi időkben — ha még nagyon szórványosan is — került arra sor, hogy ne érezzék szükségét olyan idegen kifejezésmodor szolgálatának, mely itt csak giccsesen hat, mivel a fényképész technika határain kívül esik. És megérett a felismerés, hogy a fotó egészen kiváló mértékben önteremtő lehet, ha kizárólag azt az eszközt alkalmazza, mely számára saját technikája révén adott.” E sorok szerzője kellő világossággal hámozta ki a fotó döntő problémáját: a technika megdönthetetlen primátusát. Meggyőző és magától értetődő is, hogy a fényképészeti ábrázolási folyamat technikájának elsődlegessége az alkotó, a művész pozícióját a festőéhez és a szobrászéhoz képest, aki kézműves eszközök alkalmazásának köszönheti művészetét, erőteljesen viszonylagossá teszi. Ezért lehet megérteni, hogy a művészek azzal a próbálkozással szemben, hogy a fotót a művészet értékszínvonalára emeljék, tiltakoztak és azt vetették a fényképészek szemére, hogy csupán automaták kiszolgáló segítségei. Itt nem szabad megfeledkezni arról, hogy azok a művészek hódoltak a „teremtő zseni”-nek, akik sem aktuálisan, sem a késői polgári társadalomban elfoglalt tényleges szerepük révén — a világháború előtti és utáni években — nem igazolták magukat. A művészek ezen kívül szándékosan figyelmen kívül hagyták, hogy egy fotó előállításának technikai módja korlátozza ugyan a „művészi szabadságot”, de azt semmiképpen nem zárja ki. Csupán bázisát változtatja meg. Ezen túlmenően egy technika által meghatározott ábrázolási eljárás elutasításában a túlhaladott idealista érzület egy darabja rejlik. Ezen attitűd gondolati hibája Arnold Hauser kultúrszociológus nézete szerint „mindenekelőtt a technika túl szűk definíciójában rejlik, minden technikai adottság félreismerésében, minden tárgyi produkcióban, a dolgok bánásmódjában, az objektív valósággal való minden érintkezésben.” „A művészet természetesen mindig anyagi, technikai minőségeket alkalmaz alkotásaiban, szerszámszerű dolgokat, készülékeket, „gépeket” és mindezt olyan tüntető módon teszi, hogy éppen ezt a közvetettséget, a kifejezési eszközöknek ezt az anyagságát, ezt a technikai kötöttséget tekinthetjük egyik lényeges ismertetőjegyének. A művészet talán egyáltalán a szellem legérzékibb, legszembetűnőbb „megnyilatkozása” és mint ilyen, technikához, egy instrumentumhoz kötött dolog, egyre megy, hogy ez az instrumentum éppen egy szövőszék vagy egy szövőgép, egy ecset vagy egy filmkamera, egy hegedű vagy — hogy valami igazán rémeset mondjunk — moziorgona.” Arnold Hauser úgy véli, hogy a művészet története értelmezhető „a kifejezés technikai eszközének szakadatlan megújulásaként, bővüléseként és tökéletesedéseként”. Ebből a szempontból az a kérdés is egyszerűen rossz, hogy melyik művészeti forma a „magasabbrendű”, a „jobb”, a „súlyosabb” vagy a „legkomolyabban veendő”. Ugyanis a

tényleges probléma mellett megy el.

Lényegesebb és jogosabb ebben az összefüggésben az a kérdés, hogy a fotográfiai ábrázolási eljárás eredményét nem az alkalmazott mechanikus technika ereje hatja-e át ily módon, hogy nem hordoz-e tisztán technikai jelleget? Másképpen szólva: nem károsítja-e érzékenyen az akarás és a képesség minden művészi folyamatban meglevő egyensúlyát a mechanikai-technikai eszközök alkalmazása, nem értékelődik-e le az akarás, a képzelőerő, a fantázia a képesség javára, amely itt kizárólag a gép képessége és öntevékenyen valósul meg? Mert az, hogy a művészet mindenkori gyakorlása technikai folyamat eredménye, közhely. Az viszont, hogy egy technikai folyamat specifikus tartalma utólag éppúgy befolyásolja a művészi végeredményt, ez kevésbé familiáris tapasztalat. A hagyományos kézműves képzőművészet terén kezdődött csak beérni a huszadik század hetvenes éveiben, miután a fényképezés a művészet világában is általános elismerést vívott ki magának. Azóta a művészek Európában és Amerikában az „analitikus festészet” jelszavával fokozott érdeklődéssel fordultak saját médiumuk technikai implikációi felé és kiadós festői programokban vizsgálták a festői eszközök és a képi eredmény között fennálló kölcsönös kapcsolatot.

Hauser meggyőző érvei ellenére persze semmi, de semmi nem tudja megmásítani azt, hogy a fotográfiával egy technika vonult be a képi művészetekbe, mely nemcsak egy ábrázolási folyamat eredményét változtatta meg alapvetően, hanem alaposan megváltoztatta az alkotó helyzetét is: a fényképésznek az előkészületekben kell résztvenni, melyek a kép létrejöttének folyamatát indítják el. Ezzel szemben a festő képének elkészítését szó szerint az utolsó ecsetvonással zárja le. Addig övé az ábrázolás folyamatának ellenőrzése. A fényképész munkája a kép létrejötte előtt zajlik. A felvétel közbeni és utáni beavatkozás a képi eredményt strukturálisan és mindenekelőtt a tárgyi valósággal összefüggő igények szempontjából durván meghamisítaná. A legigazibb értelemben vett képpé válással a fotográfusnak már semmi dolga nincs. Őt ott fejezi be alkotói tevékenységét, ahol a festő kezdi az övét. Abban a pillanatban, amikor rászánja magát, hogy elképzeléseit kézműves tudása se gítségével és azzal állandóan szembesülve a vászonra vigye. Míg a festőnek lehetősége van képi szintézisre — hogy Gisèle Freund szavaival éljünk — míg ő a valóság adatait a vásznon összegyűjtheti, átalakíthatja, átsúlypontosíthatja és mind értelmileg, mind esztétikailag szépen összehangolhatja egymással, a fényképésznek olyan pillantásra van szüksége, amely még a valóság legesetlegesebb konstellációiban is meg tudja érezni a képi megvalósítás lehetőségét. Ennek következtében a fényképész, figyelmen kívül hagyva azt, hogy művészi mozgásszabadsága korlátozott, egyáltalán nem valamiféle szimpla szolgalegény. Szabadsága mindenesetre nem abban az egyéni erőaktusban rejlik, mely egy képet egy szubjektív valóságértelmezésébe olvaszt bele, hanem a látható valóság minden jelenségére rezdülő érzékenységében, éles, pontos és csalhatatlan megfigyelő-képességében, abban a tehetségben, hogy a tárgyi világ ábrázolásra érdemes manifesztációját elkülönítse azokétól, melyek — a legkülönbözőbb okokból akár — nem alkalmasak arra, hogy a valóság jellemző korhoz kötött nyomát, melyben a történelem ismerhető fel, és a valóság esetleges megjelenési formáit elfogadható közös nevezőre tudja hozni. Józan, megfontolt megértés — merész, mindent szétrobbantó látomás helyett! A fotográfia szerénységet követel, teljesen technikai lényegének megértését és ugyanakkor azt is, hogy a határait tiszteletben tartsák. Ráadásul a fényképésznek még szüksége van intim tudásra is arról a tárgyról vagy azokról a tárgyokról, amelyet vagy amelyeket kamerájával meg akar jeleníteni. Ebben a fényképezési gyakorlat technikai oldala magától értetődővé kell hogy váljék számára. Gisèle Freund „harmadik szem”-ről beszél, melyre szert tesz. Azt a fényképezési területet ellenben, melyet megművel, mindig újból szemre kell vételeznie.

Mielőtt Roy E. Stryker, a Fram-Security-Administration-fényképezés kezdeményezője és „karmestere” azt a több, mint húszezer fényképfelvételt, mely a 20. század 30-as éveinek amerikai vidéki életének képes enciklopédiáját képezi, elküldte Carl Mydans fényképésznek, hogy egy „sztorit” (Stryker) küldjön a gyapotról, megkérdezte tőle, hogy mit tud a gyapotról. „Nem éppen sokat”, volt a válasz. Stryker elhalasztotta Mydans utazását egy nappal, és a közbeeső időben átfogó előadást

tartott neki a gyapot témaköréből. Kioktatta Mydanst a gyapot eredetéről, termesztésének módjáról, elterjedéséről, az ültető és szedő munkások fizetéséről és életkörülményeiről, valamint a gyapot jelentőségéről az emberi civilizáció szempontjából, beleértve a világkereskedelmi tényezőként játszott szerepét. Ezek után láthatott neki a fotográfus fényképészeti feladatának teljesítéséhez. A mély ismeretek azokról a dolgokról, melyeket a fényképész a kamera objektívjával feljegyez, elengedhetetlen feltételei a specifikus fényképészeti teljesítménynek; a képszerű vonások felismerése a valóság egy aspektusában pedig ennek előfeltétele. Gisèle Freund a fotográfust a „fordító”-val hasonlította össze. A fordítónak, aki egy szöveget az egyik nyelvről a másikra közvetít, nemcsak mindkét nyelvet kell a legkisebb elágazásáig tudnia, hanem ezenkívül kellő szenzibilitással, alkalmazkodási képességgel és beleérzőkészséggel kell rendelkeznie ahhoz, hogy az eredeti nyelv jellegét, csengését, kontúrait és rugalmasságát megőrizze a fordításban. Nem kell okvetlenül költőnek lennie, azonban írói adottságok nélkül mégsem boldogulhat. Ugyanez érvényes a fényképészre. Ha nem elég tájékozott, éleselméjű, ha nem érez rá eléggé a valóságra, akkor nehezen képes kicsalni a valóságtól adekvát és ugyanakkor erőteljes hatású képeket — azt szó szerint kihallgatni (ha ez a fogalom nem az ember egy másik érzékszervére vonatkoznék).

De hát mit jelent az, hogy jó fényképész? Mely tulajdonságai alapján válik ki a történelemben és a jelenben a fényképészek milliós seregéből? Milyen okból vonul be a múzeumokba, egyenjogúsítva olyan képzőművészeti művek alkotóival, akik mint a festők, rajzolók és szobrászok, kézi úton állítják elő munkáikat? A már idézett Roy Emerson Stryker teszi fel a kérdést az FSA-fotográfiáról írott egyik könyvének előszavában, hogy milyen szakmai szempontok szerint lehetne besorolni a programjukat megvalósító fényképészeket. Történészek voltak? Szociológusok? Újságírók? Nevelők? Netán művészek? Stryker nem talált egyértelmű meghatározást. Hiszen a Farm-Security-Administration fényképészei, ha közelebből megnézzük, mindezek voltak egyszemélyben.

Ansel Adams, aki művészi tájfotóival rendkívül népszerűvé vált az Egyesült Államokban, azt vetette az FSA-tagok szemére, hogy ők csupán szociológusok voltak a gépeikkel — ez persze különben nem kis bók. Másrészről az amerikai történettudós, Robert Taft a polgárháború fényképészeit Matthew Bradyt és társait történészeknek nevezi — átértelmezés, mely pontosan tükrözi önállóságukat. Ezzel szemben Walker Evans, Dorothea Lange a legnagyobb fényképész-személyiségek a Stryker-teamben, művészeknek tartották magukat, míg Ben Shahn, aki ugyanúgy az FSA megbízásából dolgozott, mint festő már akkoriban nagy tekintélyt élvezett az Egyesült Államokban.

Albert Renger-Patzsch, az új tárgyiség megfontolt németországi képviselője egy fényképészeti felvétel értékét egy „részben esztétikai, részben technikai ítélettel” szabja meg, „ahol az esztétikait teljesen a szó eredeti görög értelmében, az „érzékelés” értelmében kívánjuk használni és nem egyéb elmosódott nyelvhasználat szerint.” Annak a magyarázata, hogy mit ért „esztétikai ítéleten”, minden téves értelmezést kizár. Ez a fotográfiát a megfigyelésre és regisztrálásra, egy elsődlegesen dokumentumjellegű feladatkörre kötelezi. Egy Fritz Kempének írott levelében, melyet halála előtt három évvel — 1966. szeptember 27-én fogalmazott, még egyszer megerősítette véleményét: Egy „fotónak dokumentumnak kell lennie, ha ezt nem teszi, akkor szemétdörben a helye, ahová egyébként minden fényképészeti termék 99,99 %-a való. Ez érthetővé válik számukra teljes tartózkodásom alapján, ami a témákat és azok tárgyalását illeti, mindenekelőtt a művészettől való csökkenő távolságtartásban és minden effektus kerülésében.” Ebben a levélben Renger-Patzsch megerősíti a művészeteknek a fotográfiától való távolságát, amennyiben a maga részéről a művészettől való távolságra ügyel. Védőbeszéde a művészet távolságáról éppoly kevésbé oldja meg a fotográfia és a művészet kapcsolatát, mint egy francia bíróság ítélete a múlt században, mely szerint a fotográfia vitathatatlanul a művészethez sorolandó. A maga részéről Renger-Patzsch úgy határozta meg a fotográfiát, mint egy „sajátos” grafikai eljárást, mely sem nem művészet, sem nem kézműipar, és amely „mechanikus struktúrája” alapján inkább alkalmas arra, hogy „eleget tegyen egy tárgynak,

mintsem művészi egyéniséget fejezzen ki.”

A fényképész egyénisége

Amennyire bizonyos, hogy a fotó heves ellenállást tanúsít alkotójának azon törekvésével szemben, hogy személyiségét az objektívvel megcélzott dolgok árán megvalósítsa, annyira bizonyos az is, hogy a fotográfus egyénisége nem kapcsolható ki teljesen a fényképészeti eljárásból. Mivel a fotográfus arról alkot ítéletet, amit ábrázol, azáltal, hogy milyen látószögből, milyen kamerával és milyen filmmel dolgozik, a fényképbe elkerülhetetlen módon belevisz szubjektív összetevőt. A valóság kivágása, azok a tárgyak, melyeket egy fénykép rögzít, ugyanakkor egyfajta valódisággal, az eredetihez való hűséggel és pontossággal vésődnek bele a kész felvételbe s ez egyetlen kézműves módszerrel gyakorolt művészetben sem érhető el megközelítő mértékben. Mégis ezek azok a jelenségek, melyeket a mindenkor fényképész kiválaszt, fényképezésre méltónak talál, és melyet a kamerával való megfelelő manipuláció által meghatározott módon bekebelez a film vagy a fotólemez. A részvét nélküli, technikai képtermelés által létrehozott objektivitás, és annak a szubjektivitása, aki a fényképezőgépet kezeli, keresztezik egymást. És nem csak ez: a két mozzanatot nem lehet elválasztani egymástól. Össze vannak nőve, egy és ugyanazon érem két oldala. „Így válik a fénykép az ember kísérletévé arra, hogy a mulandót megőrizze: ünnepélyes pillanatokat, a vakáció állomásait, a gyermek fejlődésének szakaszait. Ezzel kapcsolatos az a kívánság, hogy a személyes élményt, azokat a szubjektív benyomásokat, melyeket szavakkal nem lehet leírni, közölhetővé tegye, s azoknak a kép médiuma által, mely a helyzetet visszaadja, mintegy objektivitást kölcsönözzön. De a személyesnek éppen ebben az objektíválásra való törekvésében járja a fotó a szubjektivitás útját; mert hiszen az egyéni tapasztalat egyszerűségéről van szó, melyet az utólagos optikai megvalósításnak kell felidéznie. Mégpedig ezzel a hitelesítéssel: így láttam, ilyen, nem fantáziáltam. Mivel fizikai keletkezési folyamatából adódóan a hitelesség jelét magán viseli, képes a fotó a szubjektívat objektívalni és ugyanakkor abban mint szubjektívat fellelni. Ha egy sokszor helytelenül használt, de itt egzakt és találó kifejezéssel akarnánk élni, azt mondhatnánk: dialektikus jelenség.”

A fotónak ez a dialektikus struktúrája, a józan, korrekt módon megdönthetetlen tárgyiasságnak és a szubjektív perspektívának ez a teljes összefonódása olyan dilemmára irányítja a figyelmet, ami egyidős a fotóval. A dilemma csak egyre nagyobb lesz a fényképészeti technika előrehaladásával. Ez a köztudomású ellentmondás arra az okra vezethető vissza, hogy a fényképészeti technika időközben olyan irányba haladt, melynek végpontján a fényképész a fotográfiai tárgy fölötti uralkodóvá vált. Persze csak tendenciáját tekintve. Mert minél inkább megjelöli az erősen fejlett technika instrumentumával a fotográfiai tárgyat, mint a tárgyról való saját látványát, annál penetránsabban lepleződik le a másik oldalon a felvételkor bevetett technikai ráfordítás. A médium objektivitásának és szubjektivitásának dialektikájába belekeveredik a technika ellentmondásos, ambivalens igénye. Ennek kétértelműsége sajátos párhuzamosságban nyilvánul meg: a technikai elem önállósulása olyan mértékben nő, ahogy a fényképész szubjektivizmusa. A túlzott szubjektivizmus és a technikai anarchia óhatatlanul egymás kezére játszik. Mindkettő elrontja a képet és elvesz a benne gyökerező hitelességből, s ennek következtében érvényéből is. A technika részesedése a fényképezésben bizonyos mértékig átbillen. A fényképésznek tökéletes „művészi szabadságot” suggerál, azt a lehetőséget, hogy minden nehézségét legyőzheti a tökéletesített technika segítségével, azonban ez a fényképezész totális háziasításába és a technikai arzenál merő fitogtatásába csap át.

A fényképész mozgásteret sokkal szűkebb, mint a festőé, azonban sajátos módon ugyanannyival tágabb is. Annyival tágasabb, amennyivel a fényképész a lét történetének egy hamisítatlan töredékét rendíthetetlenül rögzíteni tudja, egy pillanatot a maga dinamikájában tud merevíteni, és az emlékezet számára maradandóan képes kiemelni. Képeinek valódiságát nem aláírása szavatolja, hanem

médiumának technikai struktúrája révén maga a történelmi valóság. Még akkor sem rombolja le annak térszerű valóságosságát, ha az egyes helyzetekről való saját véleményét beleszivároztatja a fotográfiai ábrázolásba. Mégis egy fotó annál igazibb és annál inkább eléri a történelmi tanúság rangját, minél fesztelenebbül, minél készségesebben tekinti adottaknak alkotója a fotográfiai folyamat objektív feltételét. a valóság megismerésének, technikai áttételének és egyéni perspektívájának helyes arányában rejlik a fotográfus felelőssége, ezen alapul alkotói szabadsága is. A fényképész, mivel a kamera nem hagyja magát becsapni, a valóságot annak ellentmondásaiban és hasadásaiban, disszonanciáival együtt ábrázolja. A technikai haladás bocsátja rendelkezésére ehhez a fegyverzetet. Így teszi számára lehetővé a nagy teljesítőképességű objektívek és fényérzékeny filmek fejlődése, amire a huszadik század húszas és harmincas éveiben került sor, hogy a valóságnak azokat a jeleseit is megragadhassa, melyek a fotózás kezdeti időszakában kivonták magukat a fotográfiai felvételtől: az elillanó, múltó passzázsokat. Ha mondjuk Jacob Riisnek és Lewis H. Hine-nak, a szociálkritikai beállítottságú századfordulós Amerika fotográfiája két nagy képviselőjének arra volt szüksége, hogy a valóságnak azt a kivágását, melyet meg akart jeleníteni, a felvétel előtt külön elrendezze, mivel a fotólemezek akkori minősége viszonylag hosszú expozíciós időt követelt, akkor a későbbi idők fényképésze az effajta korlátozásoktól megszabadult. Ő közvetlenül közelíthet a valósághoz, anélkül hogy annak működésébe bele kellene avatkoznia. Lehetséges egyéni közreműködése ellenére — megtartja a távolságot. Egy elképzelt koncepció keretében, mely vállalkozásának képi eredménye számára végeredményben döntő, a valóságot minden fontos részletével együtt tudja rögzíteni. Hogy aztán mely részleteket rögzít, az az ő megfigyelő-képességétől függ.

A fényképezőket két csoportra oszthatjuk: azokra, akik a riporterekhez hasonlóak, és azokra, akik a természettudósokhoz hasonlóan járnak el. Az első csoport tagjai hétköznapi, fontos vagy jelentéktelen események ábrázolásának szentelik magukat, és az a céljuk, hogy ily módon tipikus képeket hozzanak létre. Akár az újságírók, ők is a 19. század gyermekei és egy szkeptikus, valóságra orientált, tárgyi attitűd képviselői. A másik csoport tagjai a kamera optikájának segítségével a valóságnak rejtett összefüggéseit tárják fel, mintegy annak felszíne alá világítva, keresztülhatolva azon, hogy az alatta munkálkodó erőket legalább utalásokban tegyék láthatóvá. A valóság egyes jelenségeit összehasonlítják és elemzik, szembesítik, átengedve természetesen az ebből adódó következtetéseket a szemlélőnek. Ha azonban a fényképész egy témára rááll és azt szisztematikusan felgöngyölíti, ha az érzékelés világának jelenségeit minden oldalukról megjeleníti, azok külső megjelenését és visszáját is, anélkül hogy közben pontszerű jellegüket, átmenetiségüket, korhoz kötöttségüket eltusolná, ha ezen túlmenően a látható helyzetek és esetleges történések sokaságát egyetlen értelmes és plauzibilis szerkezetté csoportosítja, melyben a történelem, az emberiség története van benne, és amelyben mindez közvetlenül szemléletessé válik — akkor bizonyos, hogy több pusztán riporternél, több természettudósnál, akkor a pillantása igazi leleplező képességekkel rendelkezik és talán egy újabb fajta művésszé válik.

5.

A fotográfiai kép

Egy fotográfiai felvétel lényege annak autentikus, dokumentáris értékében rejlik. Minden lefényképezett tárgy identitása pontos helyhez és időhöz kötöttségében létezik. Az ábrázolt hely és a megragadott idő szavatolja egy fénykép valóságát. a fotó eredményének minden részlete olyan valóságkonstellációra utal, mely egy meghatározott időpontban abban a formában, ahogy fényképezéssel rögzítették, létezett. A fotográfiai kép: dokumentum arról a tanúságról, mely a

valóságnak ezt a konstellációját hitelesíti, valamint annak tanúsága is, akinek a nézőpontja és látószöge a képben benne van, s aki a kamera zárját kezelte, hogy mindezt megörökítse, és a kollektív (vagy privát) képi emlékezetre rábízza. Amennyiben a fotó mintegy megszünteti a megtörténtet, és a történelem minden rezdülése, tűnjék akár észrevétlenné, máris a múlthoz tartozik, mihelyst a kamera zsákmányává vált, amennyiben az a megtörténtet megőrzi és a közvetlen szemlélet jelenjébe vezeti át, a fotografiai kép egy „korábban”-t kapcsol össze egy „most”-tal. Egy fotót nézni, Roland Barthes szerint, nem annyit jelent, hogy egy létet szemlélünk, hanem egy volt-létet. „Tehát a téridő-dimenzió egy új kategóriájáról van szó: egy térbelileg közvetlenről és egy időbelileg elmúltról.” A fotografiai hely megtartja eredeti azonosságát, ha eltekintünk attól, hogy fiziognómiáját a fotografiai közvetítés specifikus módja összesűríti, míg a fényképezett idő állandóan a már elmúlt idő. A festett kép ezzel szemben csak egy „itt”-et képvisel. Ennek megfelelően a festett kép szemlélése olyan lét szemlélését jelenti, amely a mindenkori szemléléskor mint önálló esemény bontakozik ki, és csak másodsorban (ha egyáltalán) csendül ki belőle egy közelebből nem jellemzett „korábban”.

A fotók visszahívják az időt. Eltolják az időrendet, megszakítják a folyamatosságot és torlaszokat emelnek az idő folyamában. A történelem kimerevített pillanata, melyet egy fotó technikailag precíz reprodukáló képessége jóvoltából bemutat, a múltat új jogához segíti és időszerűsíti. A múlt olyan jelenvalóságra tesz szert, amilyennel csak maga a jelen rendelkezik. De ez a jelenvalóság nem autonóm. Emlékezéssel, fantáziával vagy tudással kell feléleszteni, hogy plasztikussá váljon. A szemlélő szellemi, tehát aktív közreműködését igényli. Enélkül a fotografiai felvétel jelenvalósága nem valósulhat meg, minden olyan kísérlet, mely arra irányul, hogy a múltat a jelenbe idézze és élettel töltsen meg, csődöt mond. Másrészt viszont saját közreműködése a szemlélőt önnön múltjába veti vissza. Minden fotografiai felvétel egy-egy *memento mori* — és nem csupán, amely olyan helyzetet jelenít meg újból, amit az ember egyszer maga is átélt. „Gyakran azok a legkedvesebb fotóim, melyek az emlékezés intenzív érzését idézik elő”, mondja Helmut Newton, a híres divatfotográfus. És Siegfried Kracauer idéz egy helyet Marcel Proust művéből, a *Guermantes*-ok világából, hogy az elmúlt időkbeli fotók szemlélésekor előtűremkedő érzéseket vázolja: „ami teljesen mechanikus módon, ... megjelent a szememben, amikor nagyanyámat észrevettem, valóban egy fotó volt. A szeretett lényeket mindig csak eleven összefüggésben látjuk, folytonos gyengédségünk állandó mozgásában, mely mielőtt az a vonások tisztán képszerű benyomását hozzánk engedné, annak zűrzavarából kiráncigálja, erővel egy olyan elképzelés szerint regulázza meg, amelyet már mindig dédelgettünk róla, és hozzáilleszti, megfelelteti vele. Mivel nagyanyám homlokába, arcába szellemének minden legfinomabb és legállhatatosabb vonását belehelyezte, mivel minden szokás szerinti pillantás halottidézés és minden szeretett arc a múlt tükre, hogy kellett volna ellátnom minden fölött, ami benne nehézkessé vált és megváltozott, ahol még a szemünk is létünk közömbös színjátéka tekintetében gondolatokkal megrakott, ebben a klasszikus tragédiához hasonló, minden képet tovaenged, mely nem tartozik a cselekményhez és csak azokat tartja meg, melyek szándékát szemléletesebbé tehetik? ... És mint egy beteg ... úgy pillantottam meg én, akinek számára nagyanyám mindig saját magam egy része maradt, és akit soha másképp nem tekintettem, mint lelkemen keresztül, mindig a múltnak ugyanazon a helyén az összefüggő, szorosan egymásra zsúfolt emlékezések áttetsző rétegén keresztül, hirtelen a szalonunkban, mely egy egészen új világ, az idő világának alkotóelemévé lett... a kanapén ülve, vörösén, nehézkesen, közönségesen, betegen, maga elé révedve és valamelyest kusza tekintettel egy könyv fölé hajolva, egy idős, az évek terhe alatt meghajlott asszony, akit egyáltalán nem ismertem.” Proust tudósításának elbeszélője az emlékezés jogát követeli a jelen áldatlan képével szemben. A múltat az emlékezés szelíd fénye ragyogja be. Azonban az emlékezésnek ezt a fényét hozza minden fotó, azok is, melyek szörnyű dolgokról tudósítanak. A szemlélőt bánat keríti hatalmába, ha régi fotókat néz, egyre megy, hogy azok Roger Fenton fotói, melyek a krími háború borzalmát ábrázolják, vagy Jacob Riis vagy Lewis Hine képei, melyek a múlt század végi New York-i bevándorlók vagy gyermekek botrányos életkörülményeit tárják fel. Az a tény, hogy minden fotografiai felvétel, mely elmúlt időkben készült, konzervál, hogy a

szemlélő és az ábrázolt szűzsé közötti idő időtávolságot feltépi, a szemlélőt lassú, mégsem elnéző módon józanítja ki, hogy szemlélésének minden másodpercével távolodik a fotográfiai körülményektől és a saját halálához közeledik, a fotónak melankolikus vonást kölcsönöz. A komplex tér-idő-kapcsolat, melynek rugója a fotó megdönthetetlen hitelességigénye, kiemeli a melankolikus dimenziót.

Azonban nem minden téma egyformán alkalmas fotográfiai ábrázolásra. Vannak olyan témák, melyek úgyszólván keresztbeállnak. Ha ki akarjuk szűrni azokat a témaköröket, melyek különösen alkalmasak fotográfiai ábrázolásra, csakhamar arra a megállapításra jutnánk, hogy ezek olyan témák, melyekről az emberi történelem leolvasható. Ez fordítva azt jelenti, hogy azok a szűzsék, melyeknek bizonyos időtlen jellegük van, noha technikai szempontból nem esnének ki, de mégsem felelnek meg a fotó specifikumának. Nagyon ismerős példa a tájkép. Jóllehet a tájak kedvelt és gyakran „használt” fotográfiai tárgyak, a sajátosságaik fényképészeti vetületéért tett fáradozások általában nem járnak kielégítő nyereséggel. Ez még a jó nevű alkotók képeire is érvényes. A tartalmi meggyőző erő köztudomású hiányának oka abban a körülményben keresendő, hogy az a történelmi folyamat, mely a tetterszerű emberi közreműködés rugója, a természeti tájakon rejtettebben megy végbe, mint mondjuk a városokban, ipari településeken, emberi arcokon, a háborúban vagy a fotográfia egyi legvonzóbb és legütőképesebb témájában, a divatban. Noha minden manapság ismert táj kultúrtáj, tehát az ember átalakította — arcát csak hosszabb idő után formálja át; és ez a hosszabb idő a fényképészeti megjelenítés számára nem igazán megragadható.

Azt a minőségi ugrást, mely a fényképezett tájat megkülönbözteti azoktól a felvételektől, amelyeken az emberi aktivitás tartósan manifesztálódik, Albert Renger-Patzsch német fényképész ellentmondásos művein kísérhetjük figyelemmel. Amennyiben növény- és állatfelvételei technikai tökéletességük, csodálatos elrendezésük, „anyagi” gazdaságuk ellenére az egyes valóság-szegmentumok megjelenítésében és a szubtilis színelosztásban a szürke szinte határtalan skáláján belül kimondottan üresnek és a konkrét időből kiragadottnak tűnnek, annyiban ásta magát bele a szó legszorosabb értelmében az idő a Ruhr-vidékről készült fotóiba. Nem akármilyen idő, hanem egy teljesen meghatározott idő, egy időszak, melyet cáfolhatatlan bizonyossággal azonosítani lehet. A Ruhr-vidéknek a fotókon olyan fiziognómiája jelenik meg, amilyen a 20. század húszas éveinek végén, harmincas éveinek elején volt: a még nem kész utak mentén szétszórtan dűledező házaival, egyszerű dűlőivel, tűzfalaival, melyeket nem a világháború bombái feketítettek be, hanem a szénporos levegő, az ipar kigőzölgései. A házsorok, melyek hirtelen megszűnnek, az utak, melyek váratlanul zsákutcákba torkollnak, a falusi templom, amely egy házkomplexum kellős közepén tornyosul — ezek tanúsítják a nagyvárosi tervezés szándékát, amely azonban nem valósulhatott meg, mert a gazdasági viszonyok — „mint derült égből a villámcsapás” — rosszabbodtak. Olyan városi házak ezek, melyek ily módon elveszetten vannak szétszórva a tájban, az ipari kor kő-tanúi, nem pedig vidéki hajlékok. Egy vad, fejletlen, szinte anarchisztikus eljárás odabiggyesztett emlékművei, egy szakadatlan haladás képzetének kosznymaival. Egy olyan szellem dokumentumai, mely nem tesz különbséget emberi és táji szempontok között, ameddig csak elegendő profitot hoz a valóság fenntartás nélküli kihasználása.

Renger-Patzsch fotóin egy látszólag önkényes és sorsszerű fellendülés és hanyatlás kora bontakozik ki, ugyanakkor azok létének a bizonytalansága is lelepleződik, akik legelsősorban és a legintenzívebben függnek a gazdasági és ipari vezetés szeszélyeitől. Renger-Patzsch Ruhr-vidékről készült fotói úgy hatnak, akár a földtani formációk. Ahogy a föld is a legkülönbözőbb eredetű és korú rétegből áll, ezek is eltérő idősíkokból vannak felépítve. Nemcsak azok a pillanatok merültek el, melyekben a felvétel készült, hanem korábbi időszakok is, az a spekulációs korszak is nevezetesen, amikor a háza gomba módra szaporodtak, melyek látszólag korlátlan bizalmat árultak el a messzireható iparosítás természetes és kényszerű logikájával szemben. A fotók a történelem indexei; az az idő, melyet megjelenítenek, megtörtént idő, végbement történelem. A kamera „objektív” szeme a történelmi idő különböző etapjait egészében véve a maga ellentmondásosságában őrizte meg,

amennyiben a történelmi végrehajtást egy pillanatra feltartóztatta és rögzítette.

„A kamera terméke az autenticitás jellegével rendelkezik.” Albert Renger-Patzsch fotóinak időrétegeiben leülepedett az emberiség történetének egy szakasza. Képei tetthely-fotók, melyekről Camille Recht írja Eugène Atget *Lichtbilder* című könyvének előszavában: a történelem nevezetű tetthely képszerű dokumentumai. Renger-Patzsch fotói azonban csak a húszas és a harmincas években jöhettek létre a rájuk jellemző formában. Ennek az időszaknak a légköre ivódott beléjük, s ez kapcsolódott be a fényképész képi perspektívájába is. A fotográfus látószöge nem kevésbé korhoz-időhöz kötött, mint a valóság jelenségei, melyek a kamera objektívje által kerülnek aztán a filmre.

Hogy egy fotográfiai kép mennyire összefonódik azzal a korrallal, amelyben készítették, azt August Sander portréinak Irving Penn később készített képeivel való összehasonlítása mutatja. Penn arcképei technikailag kifogástalanok, azonban mégis érdekes módon semmitmondóaknak és esetlegesenek tűnnek. Jellemző módon Penn semleges háttér elé helyezte „modelljeit” és így tudatosan elszigetelte őket társadalmi és történelmi kontextusuktól. A következmény: az ábrázolt emberek tartalmatlan pózokban merevednek, emberiség-hüvelyekbe, melyek felcserélhetők egymással. August Sanderrel más a helyzet: még ha az embereket viszonylag semleges háttér előtt veszi is fel, azok nem veszítik el idő-szerűségüket. Mert azokban a tartásokban, melyeket felvesznek, a kor mintegy automatikusan beszivárgott. Ha viszont Sander az embereket „követőjéhez” hasonlóan a műterembe vitte volna, akkor ez a láthatatlan időfolyam megszakadt volna. Így játszódik le az a sajátos folyamat, mely August Sander fotóinak azt a hitelességet és képi erőt kölcsönzi, melynek következménye a fotográfiai szembesülés pontos megfigyelése és beható ismerete, míg Penn fotói ebből teljesen kivonják magukat. Irving Penn a fényképezési gyakorlat olyan szempontját tette magáévá, mely akkor már hitelét veszítette. Ugyanez áll arra a néhány fotóra is, melyet August Sander készített a negyvenes évek végén és azt követően. Ezek azt az izgató elemi erőt nélkülözik, melyek Sander korábbi munkáit jellemezték.

Ami Penn és Sander képeiben mégis közös, az az alapvető dolog, melyben Albert Renger-Patzsch képeivel is megegyeznek: hogy a valóságnak nem spontán, közvetlen benyomásait közvetítik, hanem külön a fotográfiai kép számára előállítottakat. Persze az egyes képek elrendezése eltér egymástól. Míg Sander és Penn egy külön a kamera számára előkészített elrendezést mutat be, Renger-Patzsch ott állította fel kamerájának az állványt (minden felvételét állványról készítette), ahol a valóság hatásos ábrázolása adódott. Mint a többi fényképész, aki nagyfilmes géppel dolgozik, Renger-Patzsch is kiszámította képeit a felvétel előtt, amennyiben a kép terét egy képszerű kifejezés szempontjai szerint gondosan beosztotta. Ha a valóság választott kivágása nem felelt meg a képről való elképzeléseinek, újat választott. Ezért hangzott el olykor ellene az a kifogás, hogy a valóság kompozícióját kreálja, ahelyett hogy dokumentációját készítené el. Eközben — Renger-Patzsch és vele együtt a legtöbb nagygéppel dolgozó fotográfus, Le Gray-től Timothy O'Sullivanen keresztül Hilla és Bernd Becherig, csakúgy mint Stephen Shore — hogy csak néhányukat említsük — a hamisítatlan valóság vándorkövét manipulálták a „kiegyensúlyozott” kép javára, ahelyett hogy a valóságot olyannak mutatták volna, amilyen, a szép látszatot ábrázolták, és végül egy jól sikerült fotó premisszáit követték, melyet Disderi az elmúlt században szimatolt ki, hogy a fotót megszabadítsa a valóság „csak” realista visszaadásának szagától, amikor képeiknek olyan formát próbáltak találni, mely a derékszögű vagy kvadratikussík képalap felosztási sémájával nem kerül heves és tartós, ráadásul a szemnek rendkívül kellemetlen konfliktusba. Természetesen a képi kalkulációval követelményeknek is eleget tettek, olyanoknak, melyek bejáratott látási konvenciók vitathatatlan létezéséből erednek. De hát tud-e egy olyan képmédium, mint a fotó, melynek átalakulási mechanizmusai, hála a centrális perspektíván alapuló képszerkezetnek, hasonló törvényeknek engedelmessé válnak, mint a tárgyi festészetéi — első próbálkozásra elvileg más képi megfogalmazásokat, más képi szabályzókat teremteni, mint a vele rokon képzőművészet? Egy képfelület elemi

törvényszerűségeinek figyelembe vétele semmiképpen nem azt jelenti, hogy az ábrázolandó valóságot egy merev formaszter Prokrusztész-ágyába kell belekényszeríteni. Kivált akkor nem, ha az ember a képi szókinccset egyetlen meglévő nyelvkultúrának sem rendeli alá, nem rendelheti alá, mivel a valóság egyenest és magától vésődik bele a fotográfiai képbe. Ha azt értjük kompozíción, amit Jan Mukařovsky, csehszlovák teoretikus és festő, aki szerint „azon eszközök komplexuma, melyek a műalkotást mint alkotást fémjelzik”, akkor nem több vehikumnál, mely azokat a személyeket és tárgyakat, melyeket fotózni akar az ember, hatásosan és a megfelelő hangsúlyokkal ellátva a képbe helyezi. A fotó esetében a médium technikai feltételeinek figyelembe vételével! Ezáltal a valóságot nem hamisítjuk meg, különösen akkor nem, ha egy ábrázolás számára egy valóságészlet kiválasztása nélkül történik.

Ezenkívül egy fotográfiai kép megkomponálásának kérdésében a technika további szerepet is játszik. Azok a gépek, melyeknek homályos üvegük van, melyen a fényképész a kép elkészülte előtt ellenőrizheti a kép kialakítását, kínosan pontos és megfontolt képszabályozást követelnek meg. Ellentétben a „gyorsabb” kisfilmes gépekkel, melyek rövidebb expozíciós időt engednek meg, könnyebben kezelhetők és érzékenyebb filmekkel használhatók, ezek a formák adott arzenáljára vonatkozóan, azok súlypontozása érdekében bizonyosfajta kontrollt tesznek lehetővé a fényképész számára a készülő képpel kapcsolatban. Ami viszont a fény és az árnyék elosztását, a mélységélességet illeti, csupán a technikai feltételek ismerete és tapasztalata csökkentheti az esetleges sikerületlen felvétel kockázatát. A kisfilmes gépek esetében viszont a sikerületlen felvétel rizikója jóval nagyobb. A nem átlátszó kereső optika, a látott képnek a keresőben megjelenő változata és a tényleges képkivágás között fennálló állandó különbség, mely a gép műve, jó adag véletlennek ad helyet a kép létrejöttéig. Ezen a véletlenen ugyan próbálhat módosítani a fényképész — tapasztalatára támaszkodva — azonban kikapcsolni nem tudja. Ennyiben jelentős a különbség a nagyfilmes és a kisfilmes gépek képi eredményei között. Az előbbiek egyértelműen képszerűbben vannak kialakítva, pontosságuk és színárnyalásuk fokozatossága megvesztegető, míg az utóbbiak azt kapják el, melyet az emberi szem rendesen figyelmen kívül hagy, de azon az áron, hogy a kivágáson ezek elnagyoltabbak, felületesebbek. Az egyiken az idő leülepedett, a másikon éppen megragadták. Az, hogy Eugène Atget, Henry Dixon és John Boole, Albert Renger-Patzsch, Hilla és Bernd Becher vagy Stephen Shore nagyhatású képeiken messzemenően lemondtak emberek megjelenítéséről, az sem valamiféle embergyűlöletből fakadó gesztus. Az ok sokkal inkább tisztán technikai természetű. Mivel gépük, filmjeik és lemezeik minősége miatt hosszú expozíciós idővel dolgoztak, olykor többperccsel, mindenfajta mozdulat, még a fej alig észrevehető elbillenése, a szem ide-odapillantása is a kép kifejezésének egységességét érzékenyen érintette volna. Az emberekkel benépesített párizsi és francia vidéki városok utcái, melyeket Atget örökített meg, és melyek Walter Benjaming mindenképp izgatták, különösen nem voltak alkalmasak arra, hogy megfontolt művészi számítás segítségével képpé váljanak — mágikus minőségüket a technikai feltételek provokálták. És amikor Roger Fenton a krími háború csatateréit, Brady és fényképészei pedig az amerikai polgárháborút csak akkor fényképezték, amikor a csatákat már leverték, és ily módon olyan dimenziót adtak képeiknek, mely az iszonyatot nem a puszta reprodukálás révén, hanem a fantáziára való erőteljes hivatkozás által idézi elő, ez nem más, mint egy technikai szükségszerűség kényszerű eredménye.

A fotográfiai módszerek

Hogy a valóságot birtokba vehessék, annak bonyolult és nem mindig áttekinthető megjelenési formáival boldoguljanak, a fényképészek már viszonylag korán olyan ábrázolási módszereket fejlesztettek ki, melyek során a valóság követelményeit a médiuméival összeegyeztették. Egy egyszerű, egydimenziós ábrázolás nem felel meg a valóság sokféleségének, egy szimpla utánpótlás elkódosítja adottságait és nem hatol beléje. Megfordítva, minden olyan próbálkozás, mely a valóság

teljességét akarja megragadni egy fényképen, egyformán kudarcra van ítélve. Ennek megfelelően finomították a fényképészek a fotográfiai lehetőségek eszköztárát az évek során, olyan stratégiákat alakítottak ki, melyek a komplex valóság komplex igényeinek megfelelnek, anélkül hogy médiumuk elemi technikai előfeltételei kétségessé válnának olyan intézkedések által, melyek technikai szelleme ellen vétenének. A fényképezés százötven éves történetét elvileg két alapvetően különböző fotográfiai attitűd határozza meg. Az egyik oldalon azok a fotográfusok állnak, akik a valóság folyását egyes szimptomatikus, tipikus vagy jellemző fotókon akarják rögzíteni. Ők azt keresik, amit Lessing a Laokoon-esszéjében „termékeny pillanat”-nak nevezett: „A mindig változó természetből a művésznél soha nem lehet szüksége többre, mint egyetlen pillanatra, a festőnek pedig különösen erre az egyetlen pillanatra, s csakis egyetlen szempontból; ha azonban műveik elkészültek, s nem pusztán rájuk pillantunk, hanem szemléljük őket, hosszasan és ismételten: akkor bizonyos, hogy az az egyetlen pillanat és egyetlen szempont nem választható meg elég termékenyen. Viszont egyedül az a termékeny pillanat, mely szabad játékot enged meg a képzelőerőnek. Minél többet látjuk, annál többet gondolhatunk hozzá. Minél többet gondolunk hozzá, annál inkább kell láthatnunk.” Lessing mondatai ugyanúgy vonatkoznak Carjat, Carroll, Steichen, Halsman fotóira, mint Fenton, Robert Capa, Hilmar Papel vagy Adolphe de Meyer vagy Horst P. Horst vagy Dorothea Turbeville képeire — bármilyen heterogén is tematikáját tekintve a felsoroltak életműve. Henri Cartier-Bresson, a nagy francia fotóművész a „termékeny pillanat” megválasztását elválaszthatatlan alkotórészként illesztette be képi koncepciójába — képeit formailag a „termékeny pillanatra” hegyezi ki. Amikor egy börtön folyosóját mutatja két rácsos ajtóval, ahol egy fogoly kinyújtott karját öklöbeszorított kezével és bal lábát a rácson erőlteti át, olyan pillanatot mutat, amelyben egy egyéni sors szimptomatikus sorssá változik át. A képen mintegy a valóság egy aspektusa sűrűsödik össze, mely által az egyéni faktor az általánosig hosszabbítódik meg. Pontosan ugyanez a helyzet Robert Capa híres képével is, melyet a spanyol polgárháború katonájáról készített, s melyen a harcolót roham közben hirtelen éri el a halálos golyó, s halála közben fegyvere kicsúszik a kezéből. Ez a kép a háború teljesen inhumánus jellege ellen való tiltakozás szimbólumává vált. Mint ahogy egy sportfotós rögzíti gépével a magasugrót az ugrás ívének csúcán, ahol egy másodperc apró töredékéig tart csak ki, úgy ragadja meg Cartier-Bresson vagy Capa a valóságot elillanó csúcspontjaiban. Ami mégis olykor hiányérzetet kelt az ilyenfajta fotókkal kapcsolatban, az a kétségtelen veszély, hogy a fényképész nem a valóság „termékeny pillanatát” ábrázolja, hanem csupán a valóság egy előtérben levő poénját. A kisfilmes gépekkel, melyek szinte korlátlan lehetőségeikkel csábítanak, ez a fajta fotográfia alkotójának csekély felelőssége mellett kalandorsághoz vezethet. A kalandor-fotókon a fotográfia leleplező tulajdonságai pervertálódnak.

A másik oldalon alig fedezték még fel a fotográfiai médiumot, máris azon fáradoztak a fényképészek, hogy a valóságnak a fényképfelvétel általi elengedhetetlen megrövidítéseit új képi eljárással előzzék meg. Arra törekedtek, hogy a valóság állandóan változó képét egyes képek helyett fotósorozatokban adják vissza. Mindenekelőtt persze a technikai felszerelés standardja határozta be jelentősen a fotográfus mozgásterét. De már a múlt század negyvenes éveinek végén — ahogy Helmut Gernsheimtől tudjuk — Hermann Biow hamburgi fényképész az „arcképfotók nemzeti galériájá”-nak tervével foglalkozott, „mely arcképek közül 126 felvételt halála előtt egy évvel (1850-ben — K. H.) litográfiaként tettek közzé.” Ettől függetlenül támadt hasonló gondolata Matthew Brady-nek Washingtonban. Mint történész, azt szorgalmazta, hogy az Egyesült Államok politikai életének minden főszereplőjét egy portrégalériában gyűjtsék össze. Ezekben a vállalkozásokban az volt az új, hogy a teljesség szellemében fogantak. Az enciklopédikus ambíciók hamarosan Franciaországban érték el csúcspontjukat, egy a kiválasztott fényképészekhez intézett megbízásban, hogy az ország összes történelmi emlékművét örökítsék meg. Ezen a téren olyan jó nevű fotográfusok tűntették ki magukat, mint Baldus, majd utána Atget is. A legambiciózusabb ilyenfajta terv kétségtelenül a Farm-Security-Administration-fényképezés volt Roy E. Stryker vezetésével. Strykernek azt a tervét, hogy az Amerikai Egyesült Államoknak az elképzelhető legátfogóbb vizuális enciklopédiáját hozza létre, leállították, amikor a kongresszus a negyvenes években egyszerűen bevét

gzettnek nyilvánította feladatát. Ha az Amerika vidéki részeiről való felvételeket vesszük szemügyre, melyeket a huszadik század harmincas éveiben olyan fényképészek készítettek, mint Dorothea Lange, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Walter Evans, Russel Lee vagy Gordon Parks, akkor önkéntelenül kibontakozik előttünk egy országnak és lakóinak hiteles képe — munkájuk vagy munkanélküliségük, sivár időtöltéseik, városaik, falvaik és farmjaik, otthoni és társadalmi problémáik képe.

Az enciklopédikus módszerből nő ki az összehasonlító, elemző ábrázolás, melyet Benjamin Stone, Karl Blossfeldt, August Sander, Hilla és Bernhard Becher, valamint Neal Slavin és Eve Sonneman gyakorol. Míg Stone a parlament tagjaként mindent lefényképezett, ami a brit alsóház körül adódott, s kortársait főképpen olyan rituális tevékenységek vagy ünnepek alkalmából örökölte meg, melyeket a kihálás veszélye fenyegetett. Karl Blossfeldt és August Sander két vizsgálatot indított be úgyszólván tudományos ambícióval. Blossfeldt az összehasonlító fotográfia eszközeivel elemezte a honos növények felépítésének titkos törvényszerűségeit, Sander pedig a weimari köztársaság embereinek teljes vizuális szociológiáját készítette el. Az embereket osztályok és foglalkozások szerint sorolta be és specifikus tartásuk alapján osztályozta őket. Sander nem fejezhette be művét, a nemzeti szocialisták megfosztották hivatásának űzésétől. Abból a jogos félelemből következően, hogy Sander módszere abban a helyzetben lett volna, hogy a fasizmus gyökereit az emberek arcán és tartásán mutatja ki, ez a tilalom senkit nem lephetett meg. Az enciklopédikus fotográfia és az összehasonlító fényképészeti ábrázolás közötti közvetítő funkciót a riportázs tölti be. Annak ítéltető már Alois Löcherer 1850-ben született riportja, amely a müncheni Bavaria szobornak az öntödéből a mai helyére való szállításáról készült. A riportnak van egy elbeszélő magja, de nem annyira fotográfiai témájának átfogó megjelenítésére törekszik, mint inkább egy képről képre kicsúcsosodó tudósításra, mely egyszersmind leleplező és feltáró intencióval is rendelkezik. Az egyetlen képre korlátozott fotográfia hátrányát ennek folytonos egymásra következése egyenlíti ki. A valóság különböző árnyalatait adekvátabban és jobban is képes visszaadni, mint egyetlen fotó. A riportázs a fotográfia egyik legkedveltebb módszere, azonkívül az egyik leghatásosabb. Jacob Riis a New York-i nyomornegyedről készített képeivel a szociális viszonyok megváltoztatását erőszakolja ki, Lewis Hine a gyermekmunkáról való megrázó riportážsaival fontos intézkedéseket vív ki, Erich Salomon és Felix H. Man Stefan Loranttal, a szerkesztővel, mint a fotóújságírás megalapítói, a húszas évek Németországában a világ hatalmasságait szokatlan módon vitték közelebb a képes újságok olvasóközönségéhez. Így tágította döntően a riportázs az emberek látószögét és tudatát.

Záró megjegyzés

A fényképezés minden kérdésére ez az esszé nem tud és nem is kíván választ adni. A cél az volt, hogy a figyelmet egy olyan képi médiumra terelje, mely noha történelmünkben már nem iktatható ki, azonban a képzőművészet szempontjából még komoly vitáknak néz elébe, legalábbis Németországban. Legyen ehhez ösztönzés ez a cikk. Mármint azt, hogy a fotográfia művészet-e vagy sem, nem kívántuk rövid úton elintézni. De ha a kérdést minden vita-jellegétől megfosztjuk és Arnold Hauser művészetszociológus érvelésére gondolunk, mely szerint a műalkotások szociológiai, pszichológiai és esztétikai rétegek kifejezése és ezért mindig e három egymást feltételező aspektus metszéspontjában állnak, mely három aspektus egyformán kiveszi részét a művészi eredményből, ennek értelmében a fotók elvileg lehetnek műalkotások. Ez a dolgozat nem utolsósorban a fotográfia védőbeszéde kíván lenni. És felszólítás arra, hogy a múzeumokban is előítéletek nélküli fogadtatásban részesüljenek alkotásai.

Victor Burgin: A fényképezés gyakorlata és a művészetelmélet

I.

„... a valóság egyszerű ábrázolása soha ilyen keveset a valóságról nem mondott. Ha csak lefényképezzük a Krupp-műveket vagy az AEG üzemeket, jószerint semmit nem tudunk meg róluk. A tényleges valóság továbbcsúszott: a funkcióba. Az eldologiasodott emberi viszonyok, így például a gyár, már nem fejezik ki magukat az emberi viszonyokat. Tehát *valamit fel kell építeni*, valamit, ami teremtett, művi.”

Brechtnek ezt a kijelentését majd ötven évvel ezelőtt idézte Walter Benjamin *A fényképezés rövid története* című cikkében. Az azóta eltelt évek során fokozott figyelem kísérte a jelentés mechanizmusának vizsgálatát, mert eredményei rendkívül fontosak mindazoknak, akik a látszatokból konstruálnak jelentést. De — eltekintve most a filmtől — ennek a művészeti elméletnek a hatása mindeztől arra a kevés megnyilvánulási módra korlátozódott, amelyet általában a „konceptuális” zsurnalisztikus jelzőjével illetnek. A konceptuális művészet vívmánya — az elmélet központi szerepének hangsúlyozásán túl — az, hogy a fotográfiát a gyakorlat fontos szerszámává avatta. Ezek a lépések még megalapozatlanabbá és semmitmondóbbá tették a művészet és a fotográfia kategorikus megkülönböztetését. Egyetlen törésvonal jelöl ki ma határt a művészeteken belül, az, amelyik a romantika esztétikai poggyászát még mindig vonzó többség, a romantikus formalizmus (modernizmus) és a tőle különböző művészet között húzódik.

Benjamin találóan jellemezte a festészet illetve a fényképészet érdemeit taglaló vitát, mely „... félrevezető és zavaros... valójában egy világtörténelmi átalakulás kifejeződése volt, mely átalakulás mint olyan a két partner közül egyik számára sem tudatosult.” A 19. század folyamán a festészet és a szobrászat művészete olyan válságba került, melyből nem volt kiút. A demokratizálódás folyamatában mindinkább elidegenedtek társadalmi környezetüktől, s a fotográfia feltalálása, majd a felfedezésnek a tömeges reprodukció eszközeként való hasznosítása újabb csapást mért a megingott helyzetű művészetekre. *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában* című Benjamin-tanulmány elemzi a műalkotásoknak azt a funkcióváltását, mely akkor következett be, amint mechanikus reprodukciójuk autonóm tárgyként szakította el őket kultikus értéküktől. Benjamin úgy véli, hogy ez a találkozás a fotográfia számára is veszteséggel járt; főképpen azért, „mert ezzel a fetisizta és alapvetően technikaellenes művészet-fogalommal hadakoztak majd száz évig a fényképészet teoretikusai — nem is jutottak természetesen az égvilágon semmire. Arra vállalkoztak ugyanis, hogy a fényképészt az előtt az ítélőszék előtt igazolják, amelyet fölborított.”

A fetisizisztikus és technikaellenes művészetfelfogás uralma semmit sem csökkent azóta, hogy Benjamin a nevén nevezte. S ezzel együtt jár a jelentés létrehozásának ugyanennyire fetisizisztikus és technikaellenes felfogása. Sok fényképész él abban a hitben, hogy a jelentések körülbelül úgy lelhetők fel a világban, mint a nyulak a domboldalon, s így nincs is szükség másra, mint felismerésük tehetségére és némi készségre a lefényképezésükhöz. A felismerhető, de előre nem látható *je ne sais quoi* a gyakorlatot művészetté alakítja át. De az igazságnak eme pillanata, melyre a fotográfiai opportunisták ujjával a gombon várakozik, éppolyan misztifikáció, mint az autonóm kreativitás fogalma.

Diane Arbus fotóinak puhafedelű kiadását kezembe véve két „tekintély” véleményét is elolvashatom. Az egyik közli velem, hogy „képei... inkább a magán-, semmint a társadalmi valósággal foglalkoznak... Igazi témája nem kisebb, mint azokak az embereknek egyszeri, benső élete, akiket lefényképezett.” A másik, miután arról tudósít, hogy Arbus „legendává” nőtt, képeiről a következőképp nyilatkozik: „... azt hiszem, hogy erejük méltóságukból fakad.” A máig uralkodó romantikus esztétikai beállítódás tipikus eszméje az, hogy a látszatok rendesen elrejtik előlünk a dolgok és az emberek egyszeri lényegét, amit azután a művészi lángelme tárhat föl. Az ilyesfajta eszméktől áthatott „műkritika” tipikus luxusa, hogy többértelműen szólhat valamiről, ami már önmagában véve is bizonytalan.

Most nézzük Arbus képeit: a *napozókon* például egy családot látunk — a társadalom talán legfontosabb strukturális alapegységét. Az ehhez az egységhez tartozó központi fontosságú legitimáló és erősítő fogalmak a családi élet kíváncsiságára, „intimitására” és örömeire vonatkoznak. Az utcai hirdetések, a népszerű sajtó, a televízió és a reklámfilmek által meghatározott környezetünkben jóformán egyetlen nap sem telhet el anélkül, hogy ne találkoznánk a család valamilyen vizuális ábrázolásával. Ilyen ábrázolás példája a Diane Arbus-féle verzió mellett látható kép (*jókedvű család reklámfotón*) — s minden további kommentár felesleges. Vagy nézzük a második sor képeit. A két Arbus-fotó — (*ruhátlan nő* és *transzvesztita*) — közös vonása a bemutatott póz azonossága, mely a szexuális kíváncsiságnak a megszerzhetőséggel legalábbis elvben összekapcsolódó, konvencionális jele. Bár gyökerei feltehetően máshová nyúlnak vissza, korunkban a „sztárfotó” vizuális szókinszéhez tartozik. Ezt a formai idézetet Arbusnál az teszi ironikussá, hogy rendellenes tartalommal fonódik egybe.

Ha az *egyiptéjű ikrekről* készített fotóját vesszük szemügyre, hatása nagyrészt a hasonlóság tényéből fakad, míg a mellette látható sajtófotó (*hintó mellett szaladó koldus*) hatása épp ellenkezőleg, főbb elemeinek a különbözőségére épül. Szó sincs arról, hogy az egyik a „zseni” műve, míg a másik csak „az igazság pillanatának” szerencsés elcsípése.

A dolog úgy áll, hogy bármiféle „hangulat” és „érzés”, melyet ezek a képek keltenek, avagy az általuk közvetített nyílt „üzenet” — nem valami egyéni és rejtélyes, hanem a leggyakoribb társadalmi tények és értékek tipikus ábrázolásainak köznapi ismeretétől függ; vagyis annak a módnak az ismeretétől, ahogyan a tárgyak közvetítik és alakítják az ideológiákat, s ahogyan mindez a fényképek révén újabb átalakuláson megy keresztül. Ahhoz, hogy értékelhessük az ilyen műveleteket, először is meg kell szabadulnunk attól az illúziótól, hogy a fényképezőgép semleges tárgyakkal néz szembe.

II.

Világos, hogy fényképezni csak ott lehet, ahol van fény és fényvisszaverő anyag. Ebből az anyagból épül föl materiális környezetünk, melyben megkülönböztetünk kemény és lágy, élő és élettelen stb. anyagokat, megkülönböztetünk különféle dolgokat. A fotográfia természetesen ezeknek a „dolgoknak” a képeit nyújtja, de a *dolgok* sohasem egyszerűen dolgok a számunkra. Az ember kivetíti a világra fizikai szükségleteit és *használati értéket* tulajdonít a környezetében föllelhető dolgoknak (például szembeállítja az ehetőket az élvezhetetlennel). Be is avatkozik környezetébe, munkájával átformálja a természetben adott anyagokat. Egy kőből, mely kezdetben csak nyers, fizikai anyag, hol kalapácsot, hol pedig baltát formál. Azt mondhatjuk, hogy a kalapács és a balta egyazon tárgyi rendszerhez tartozik, amelyen belül — hasonlóságuk ellenére — elkülönülnek megfigyelhető sajátosságaik — tompa, illetve éles — szerint. E sajátosságok tényleges vagy lehetséges használatuk jelei is egyben s ugyanakkor az emberi tevékenység lenyomatai. Nyilvánvaló, hogy már nem pusztá sziklatöredékek. Anyagukban ugyan még megegyeznek, de formájuk eltér — jelentésre tettek szert.

Sőt, környezetünk valamennyi, korábban „néma” kődarabját ilyen, kölcsönzött jelentőség övezi. Az egyik meghatározott keménységű, mondjuk obszidián és „fejszének való”; a másik kemény és súlyos, mondjuk gránit és „kalapácsnak való”; a harmadik porzó habkő és „súroláshoz való”.

Az anyagi tárgyaknak tulajdonított különbségek hangsorokká *transz-formálódnak*. A tompaságot vagy az élességet ezentúl a hangzásvariációk konvenciói jelölik. Az emberi kiáltásból — mely kezdetben maga is csak nyers, fizikai „hangzásanyag” — kialakul a „tompá” vagy az „éles” szó. Mind az anyagi, mind pedig a nyelvi termelés a környezet rendezésének a szükségletéből fakad. A munkát végző embernek meg kell tanulnia, hogyan különítse el és kapcsolja össze munkája anyagait. Meg kell tanulnia, hogyan formálja át a természetet (kő, kiáltozás) kulturálissá (balta, szavak). A nyelv az ember műveinek, azon eszközeinek az egyike, amelyekkel környezetét szervezi. Szerszám, melyet a környezeti műveletek meghatározott osztályának végrehajtásához használ. De kétszeresen is kitüntetett *szerszám*: nemcsak valamennyi instrumentális művelet társadalmazásának, hanem azon elvonatkoztatások megalkotásának is az eszköze, amelyek e műveleteket valamely *kultúra* részévé teszik.

A tárgyak észlelésük pillanatában azonnal a viszonyok valamilyen intelligibilis rendszerében *helyeződnek* el (nincs olyan valóság, mely szűzen kerül a fényképezőgép elé); azaz helyet kapnak egy *ideológián* belül. Legáltalánosabb értelmezése szerint az ideológia a természeti és társadalmi világra vonatkozó kijelentéseknek az a komplexuma, amelyet egy adott társadalom a világ és eseményei természetének tényleges, sőt szükséges leírásaként fogad el. Az ideológia a mindennapi lét készpénznek vett valóságainak az összessége, az egyéni tudat eleve adott meghatározottsága, az egyéni tettek közös vonatkoztatási rendszere. Az ideológia végtelenül változatos formákat ölthet; lényegi vonása, hogy kontingens, s *benne elfojtódik kontingenciájának a ténye*.

Klasszikus marxi értelemben az ideológia minden történetinek és kontingensnek ilyen, természetes és megváltoztathatatlan adottságként való felfogása. Az ideológia lényege ebben az értelmezésben az, hogy nem más, mint az egyénnek saját tényleges létfeltételeiről alkotott „hamis tudata”. Marx például kijelentette, hogy a gyárosoknak és a munkásnak az a közös meggyőződése, hogy a munka bérért tisztességesen megvehető — misztifikáció. Az illúzió elleplezi, hogy mivel az áru értéke a befektetett munkától függ, a gyáros profitként sajátítja ki azt, ami a munkást illetné meg: a profit kifizetetlen bér. Ha az ilyenfajta képzet beágyazódik az uralkodó ideológiába, akkor a nyelv uralkodó formáiban is testet ölt. A részvényekkel vagy árfolyamokkal spekuláló emberekről azt mondják például, hogy „pénzt csinálnak”. Pedig a szó eredeti értelmében erről szó sincs, lévén ez a Királyi Pénzverde feladata. S a spekulánsok gazdagságot sem hoznak létre — ellentétben a termelő munkásokkal. A „pénzt csinálni” kifejezés tehát misztifikációként, a semmiből elővarázsoló bűvészmutatványként állítja elénk azt a kevésbé szalonképes tény, hogy ismét csak a gazdagság kisajátítása zajlik.

Az emberi művek éppúgy ideológiák közlésére szolgálnak, mint a nyelvi formák. Ha az öltözködés egyszerűen csak funkcionális volna, aligha találkozhatnánk a ruházatkodás statikus egyformaságával a Népi Kínában vagy dinamikus egyformaságával a King's Roadon. Minden, állítólag funkcionális anyagi dolog, mely világunkban felbukkan, tárgyvariánsként besorolódik és integrálódik a tárgyi rendszerbe. Minél szélesebb a tárgyvariánsok skálája, annál gazdagabbak a szemantikai lehetőségek (az autóval többet lehet „elmondani” Nyugaton, mint Keleten). Nem egyszerűen „státuszszimbólumok” kérdése ez: a fogalom éppoly kétértelmű, mint amilyen egyetemes. A társadalom totális ideológiája az anyagi tárgyak termelésére — sőt, fogyasztására is — rányomja bélyegét. Még a természeti tájat is kisajátítja az ideológia, amikor antropocentrikus észlelése azt „szépnek”, „ellenségesnek” vagy „festőinek” minősíti.

Így minden, ami számunkra a valóságot alkotja, jelentésekkel átitatott. Ezek a jelentések a történelem kontingens termékei, összességük pedig ideológiánk tükre. Az elméleti belátás ezt

felismerheti, de a pillanatnyi észlelés sohasem. Stephen Heatht szavaival: „Az abszolút elfogadás szintjén a jelentés — paradox módon — egyszerre volna mindenütt és sehol: mindenütt a közvetlenül s mindenkor intelligibilis valóság tökéletes világosságában; és sehol, mert a közvetlenség a Valósággal izomorf szimultán valóság ilyen átélése a megismerés folyamatát a ráismerés folyamatára redukálja.”

A szubjektumnak ez az eltávolodása a tőle elkülönült és semleges valóságtól a „természetes beállítódásban” (Husserl) csak fokozódik, ha a világot egy lencsén át szemléljük. Amikor a nézőernyő egyetlen síkra szorítja, a kereső szabályos, derékszögű négyszögekre darabolja, a világot még távolibbnak és mozdulatlanabbnak látjuk (ölt már meg sajtófotóst a ráfogott fegyverről készített „felvétele”). A világ látszólag nyitott természetessége a fényképezőgép előtt azonban csalóka. A gép előtti tárgyakat *használják már* a jelentések termelésében s a fotográfiának nincs más választása, mint hogy ezekkel a jelentésekkel dolgozzék. Ezért számot kell adnunk a jelentés fotográfiai termelésének „prefotográfiai” szakaszáról.

A tárgyak szemantizálására és a kommunikatív szándék elleplezésére irányuló, ellentmondó ösztönzések képezik Roland Barthes számos írásának a fő témáját. A *Mythologies*-ban Barthes marxista ihletésű kritikát nyújt a polgári társadalom kollektív reprezentációiról — a fényképekről, kiállításokról, a főzésről, a tudósításról stb. A polgárság — „az a társadalmi osztály, mely névtelen kíván maradni” — természetként tünteti fel ideológiáját (Barthes-nál: „mítoszát”). Barthes megpróbálja következetesen demisztifikálni ezt a „természetet”; még hozzá szisztematikusan, mert szerint a mítosz kommunikációs rendszer, forma. Semmire sem jutnánk ezért, ha anyaguk szerint próbálnánk megkülönböztetni az egyes mitikus tárgyakat. A „mitikus tárgynak” már a fogalma is csak azon rendszer ismeretében alapozódhat meg, amelyet szolgál; tehát „... a mítosznak formai korlátai vannak, anyagiak nincsenek ... a világ bármelyik tárgya átléphet a zárt, hangtalan létezésből az orális, a társadalmi kisajátítást megengedő állapotba.”

A mitikus beszédmód egyik példaként Barthes a Paris-Match — egyenruhás fiatal néger ábrázoló — címlapképét elemzi. A tisztelgő katona fölfelé néz, „... nem is kétséges, hogy a lobogó trikolorra”. Barthes leszögezi, hogy a kép szűkebb értelme vitathatatlan: egy néger francia módra tiszteleg. „De naivan, vagy sem, nagyon jól látom, mit is jelöl ez számomra: Franciaország hatalmas birodalom, s minden fia — függetlenül bőre színétől — hűen szolgál zászlaja alatt, s nem is lehet jobb érv az állítólagos kolonializmus becsmélőivel szemben, mint ennek a négernek az úgynevezett elnyomóinak a szolgálatában kifejtett buzgalma.”

A természetes jelentés mintha kiszorult volna itt a képről, s pusztán üres formává változtatottan az ideológiai tartalom felvételére szolgál. De amint ezt leszögezzük, visszatér a szoros jelentés. Ahogyan vezetés közben sem nézhetem egyszerre a szélvédőt és mögöttem a tájat, a szoros jelentést és ideológiai indítékait sem ragadhatom meg egyszerre — folytonos „csiki-csuki-játék” ez. „A forma számára a jelentés a történelem pillanatnyi tartálya, megszelídített gazdagság, amit gyorsan váltakozva előhívhat, majd újra elbocsáthat ... A mítoszt a jelentésnek és a formának ez az állandó bújócskaja határozza meg.” Barthes szerint a szoros jelentés csak a mítosz „alibije”.

„Alibi”, „csiki-csuki”, „bújócska” — az intuíciót elkapni próbáló metaforák halmozása jól ismert stratégia. Barthes azonban arra is kísérletet tesz, hogy nem metaforikus, strukturális elírást nyújtson a mítosz működéséről — az egyedi megnyilvánulási módoktól függetlenül. Evégett a nyelvtudományokból meríthető sémákhoz fordul.

A társadalmi jelenségek nyelvészeti modellt követő strukturális leírásai „strukturalista” stratégiának tekinthetők. Nem ez a megfelelő alkalom az úgynevezett strukturalizmus áttekintésére. Annyi mindenesetre világos, hogy bármely jelenség leírható strukturális fogalmakkal, hacsak nem teljesen amorf, amikor is a „struktúra” szón való tűnődés új felismerésekhez nem nagyon vezet.

Lényegében elfogadhatjuk azt a nézetet, miszerint: „A strukturalizmus csak azoknak a szemében létezik, akik nem vesznek benne részt.” Hangsúlyozom ezért, hogy a továbbiakban nem a strukturalizmust, hanem csak a strukturalista elemzés egyik módozatát avagy típusát ismertetem, elsősorban azt a típusét, amely Roland Barthes nevéhez — közelebbről a *Mythologies*-t, *A szemiológia elemeit* és a *Système de la Mode*-t író Barthes-hoz — kötődik. Miután a hatvanas években a strukturalizmust olyannyira felkapta a divat — legalábbis Franciaországban —, akik csak felületesen foglalkoznak a szövegekkel, azok most kapva kapnak az alkalmon, hogy az egészet *passé* ügynek tekintsék. A strukturalista elemzés klasszikus kerete azonban ugyanúgy „veszélyesen tovább él, mint minden más tudományos feltételezés” — mindaddig, míg ki nem szorítja egy többet ígérő hipotézisrendszer. Barthes szavaival: „Ha valóban követnénk Hjelmslev empirikus elvét s a társadalomtudományokat összefüggő, kimerítő és egyszerű nyelvekként — azaz műveletekként — definiálnánk, úgy minden újabb tudomány új nyelv volna, melynek a megelőző metanyelv a tárgya s egyúttal a mindezen *„leírások”* mögött meghúzódó valóságtárgyra irányul; a társadalomtudományok története ily módon bizonyos értelemben a metanyelvek diakroniája lenne s minden tudomány — köztük, persze, a szemiológia is — magában hordozná önnön halála csíráit az őt megszólaltatni hivatott nyelv alakjában.” Az alább ismertetett szövegeket már sokszor és bőven kommentálták másutt és ezek a szemiológia történetének egy részét jelentik. Mégsem szabadkoznék azért, hogy e ponton újra elemzem ezeket, mivel a brit és az amerikai művészet, fotográfiai elmélet és gyakorlat még nem nézett velük szembe.

III.

Egyik 1966-os írásában jegyezte meg Roland Barthes, hogy „A nyelvészeti problémák ilyen mérvű előtérbe kerülése ma sokakat zavar, akik csak túlzó divatot látnak benne ... mindazonáltal, éppúgy fel kell fedeznünk a nyelvet, ahogyan a világu: századunkra talán éppen ez a két kutatás nyomja majd rá a bélyegét.”

A szemiológia elemeiben Barthes azt javasolta, hogy próbaképpen általánosítsuk a strukturális nyelvészet leíró modelljeit a természetes nyelveken kívüli egyéb jelölőrendszerekre is: „Az itt felsorolt *Elemek* egyetlen rendeltetése az, hogy a nyelvészetből olyan elemző fogalmakat nyerjünk, amelyekről *a priori* feltételezzük, hogy eléggé általánosak ahhoz, hogy segítségükkel hozzáfog hassunk szemiológiai kutatásainkhoz.” Barthes Ferdinand de Saussure, svájci nyelvész munkásságából indult ki, akinek *Bevezetés az általános nyelvészetbe* című műve halála után három évvel, 1916-ban jelent meg. E munkájában Saussure leszögezte: „Elképzelhetünk tehát egy olyan tudományt, amely a jelek életét tanulmányozná a társadalmi életen belül; ez a társas lélektan, és következésképpen az általános lélektan része lenne, amelyet mi (a görög *semeion* „jel” szó alapján) szemiológiának nevezünk. Ez arra hivatott megtanítani bennünket, miben állnak a jelek, s milyen törvények igazgatják őket. Mivel a szemiológia még nem létezik, nem tudjuk megmondani, hogy milyen lesz, de van létjogosultsága, s helye előre meg van határozva.”

Saussure megjósolta, hogy a nyelvészet elkerülhetetlenül a jelek ezen általános tudományának a része lesz. Barthes viszont, ötven év múltán a következő megfigyelést tette: „... bár a *Szemiológia* eredetileg nem-nyelvi anyagokkal dolgozik, előbb-utóbb mégis bele kell ütközzék (a szó köznapi értelmében vett) nyelvbe, mert a nyelv nemcsak modell, hanem alkotóelem, jelközvetítő vagy jelölt is. Mindazonáltal ez a nyelv már nem egészen azonos a nyelvész tárgyával: másodfokú nyelv, melynek már nem a monémák vagy fonémák az alapegységei, hanem a beszéd nagyobb, olyan tárgyakra vagy epizódokra vonatkozó töredékei, melyek — noha jelentésük a nyelv *alapja* — sohasem létezhetnek a nyelvtől függetlenül. Így a szemiológiának talán az a sorsa, hogy felszívódjék a transzlingvisztikába. ... Tény, hogy szembe kell néznünk azzal a lehetőséggel, hogy Saussure megállapítása az ellenkezőjébe

fordul: nem a nyelvészet az általános jeltudomány része, vagy akár kitüntetett alkotóeleme, hanem a szemiológia a nyelvészet része.”

A *szemiológia elemei* négy dichotóm fogalompár tárgyalására épül, ezek adják a könyv egyes fejezeteinek a címét: Nyelv (*Langue*) és beszéd; Jelölő és jelölt; Szintagma és rendszer; Denotáció és konnotáció. Az első három pár Saussure *Bevezetéséből*, az utolsó pedig Louis Hjelmslev dán nyelvész írásaiból származik. Az egyes fejezetekben Barthes először eléggé részletes leírását nyújtja a nyelvészeti fogalmaknak, majd rátér a nyelvészeten kívül lehetséges alkalmazásukra.

Nyelv (langue) és beszéd

A nyelvi jelenség (*le langage*) tapasztalati totalitása különböző gyökerű — pszichológiai, fiziológiai, fizikai, társadalmi stb. — események összessége. Saussure fölismerte, hogy ha a nyelvészetet *tudományként* akarja művelni, ki kell emelni tárgyát ebből a fenomenológiai zűrzavarból. Ezért olyan általános nyelvészetet gondolt el, amely az egyes nyelvek külön vizsgálatát megelőzve nyújtja mindazokat a fogalmakat, melyekkel a nyelvészeti kutatás igazi tárgya izolálható. Ennek a tárgynak a neve Saussure-nél: *la langue*. A *langue* („*la partie social du langage*”) tisztán intézményes tárgy: „Olyan készlet ez, amely a beszéd gyakorlása útján rakódott le az ugyanahhoz a közösséghez tartozó beszélőkben; egy virtuálisan minden agyban, vagy — pontosabban — a valamely együtteshez tartozó egyének agyában meglevő nyelvtani rendszer. A nyelv ugyanis senkiben sem teljes; tökéletes formájában csak a közösségben él.” A *parole* viszont a válogatás tisztán egyéni hanglejtés, a bizonytalankodás, a hibák, az akcentus stb.: „A nyelvet a beszéd-től elválasztva egyúttal elválasztjuk a társadalmi az egyénitől, a lényegest a járulékostól és többé-kevésbé véletlentől is.”

A modern nyelvészek többsége egyetért *langue* és *parole* megkülönböztetésének módszertani szükségességével. Nagyjából ugyanez a megkülönböztetés érvényesül Chomsky „*kompetencia*” és „*performancia*” fogalmában is, de a megkülönböztetés ismérvei mások. Jelen feladatunk szempontjából elegendő annyit megjegyeznünk, hogy az egyéni megszólalások avagy beszédaktusok (*parole*) a nyelvészek szerint az alapjukat képező, a közösség által értett rendszer (*langue*) empirikus bizonyítékai. Az elemek, szabályok és viszonyok eme rendszere határozza meg az egyéni megszólalások közös strukturális jellemzőit s a nyelvész ennek a rendszernek a leírására törekszik.

Két fontos tényt kell e ponton hangsúlyoznunk: 1) a rendszer elemeit *kizárólag* a rendszer más elemeivel alkotott viszonyaik határozzák meg; 2) a fejlődési, történeti viszonyok nem játszanak szerepet a rendszer leírásában. Az 1) pont Saussure *érték-felfogására* vonatkozik, a 2) pedig a „statikus” avagy *szinkron* leírásról kialakított álláspontjára.

Barthes megjegyzi, hogy az értékeszme „... depszichologizálja és a közgazdaságtanhoz közelíti a nyelvészetet.” Mind a közgazdaságtan, mind pedig a nyelvészet olyan rendszert alkot, melyben egymástól különböző dolgok *egymásra váltódnak át* (munka és bér, *jelölő* és *jelölt*), és a hasonló dolgok *egymással ellentétbe* kerülnek: egy ötpennys átváltható egy újságra vagy egy tábla csokoládéra, s ugyanakkor helyet kap egy olyan rendszerben is, melyben a kétpennyssel és a tízpennyssel áll ellentétben. A francia „*mouton*” (juh) szó egyaránt vonatkozik az eleven állatra és a feltálat, főtt húsrá; míg az angol „*mutton*” csak a húsrá. Az angol „*mutton*” kifejezés értéke részben abból ered, hogy mellette él a „*sheep*” kifejezés is — vagyis a *főtt/eleven* oppozícióból.

Az *érték* fogalma alapvetően fontos a strukturalista elemzésben. Ez az elv tagadja, hogy valamely rendszer elemei érvényesen szubsztanciális egyedeknek tekinthetők: „Azonosságról beszélünk például két olyan, este 8 óra 25 perckor induló, Genf-Párizs között közlekedő expresszvonattal kapcsolatban, amelyek huszonnégy órás időközzel futnak ki. A mi szemünkben ez ugyanaz az

expressz pedig talán a mozdonyuk, kocsijaik, személyzetük egészen más. Vagy ha egy utcát leromboltak, majd újraépítettek, azt mondjuk, ugyanaz az utca, holott anyagában talán semmi sem maradt meg a régeből. Miért lehet egy utcát teljességgel újjáépíteni anélkül, hogy megszűnnék ugyanaz lenni? Azért, mert az az entitás, amelyet képez, nem kizárólag materiális jellegű; bizonyos feltételeken – például a más utcákhoz képest való fekvésén alapul –, amelyekhez tényleges anyagának semmi köze sincs; hasonlóképpen az expresszvonatot indulási ideje, útvonala határozza meg, és általában mindazok a körülmények, amelyek más expresszekről megkülönböztetik. Valahányszor ugyanazok a feltételek realizálódnak, ugyanazokhoz az entitásokhoz jutnak. De azért ezek nem absztraktumok, hiszen egy utca vagy egy expresszvonat nem képzelhető el anyagi realizáción kívül.” Más példa: az *u* betű alakja is nagyon változó lehet egyazon kézíraton belül. A fontos csak az, hogy a változatok bizonyos határokon belül mozogjanak, tehát ne lehessen összetéveszteni egy *a*-val vagy egy *y*-nal. Az *u* olyan forma, melyet csak más formákkal alkotott funkcionális oppozíciói határoznak meg az ábécé rendszerén belül.

A szinkronitás elvét Saussure a sakkjáték analógiájával világítja meg. a játszma akár napok óta is tarthat; de ha a játszma állását kell leírni, akkor a minden lépést nyomon követő megfigyelőnek semmiféle előnye nincs azzal szemben, aki most néz először a sakktáblára. Nem kell ismernünk a lépések történetét ahhoz, hogy bármely adott pillanatban leírassuk a játszma állását. (Ezért használja Saussure az „*état de langue*” kifejezést.) Vagy egy fotográfiai példát véve: az a tény, hogy a „lágymódozó előtétel” fotóstílus eredetileg tisztán technikai nehézségekből eredt, érdektelen jelenlegi jelentése leírásakor.

A „fotográfiai kompetencia” elmélete a fotográfia szinkron adott „állapotára” korlátozná a figyelmet. Egy kép csak annyiban tarthatna érdeklődésre számot, amennyiben bizonyítékokkal szolgál azoknak az eredeti formáknak az összjátékára nézve, amelyeknek a kontingens anyagi megvalósulása. A formák paramétereit a rendszeren belüli kölcsönös oppozíciók differenciálisan meghatározzák. Ennek az elméletnek a célja tehát a szabályszerűségek olyan rendszereinek az azonosítása, amelyek lehetővé teszik a fotográfiai jelentésalkotást.

Jelölő és jelölt

A saussure-i terminológia szerint a *jel* két alkotóeleme a jelölő és a jelölt (*signifiant, signifié*). A jel fogalma alapvető fontosságú a nyelvészetben s arról nevezetes, hogy igen nehezen definiálható. Első lépésben mégis úgy jellemezhetjük, mint olyan entitást, mely „1) értelmes lehet és 2) a használók adott csoportja számára önmagában *jelzi valaminek a távollétét*.” A jel értelmessé válni tudó részét nevezi Saussure jelölőnek; a „távollévő” rész pedig a jelölt. A kettőt egybekapcsoló viszony a jelölés viszonya.

A jelölő az az anyagi entitás, amelyet felületesen *azonosítanak* a jellel: például a nyomtatott szavak ezen az oldalon, vagy a felolvasásukkor hallható fizikai hangok. A jelölt az az *értelem*, amellyel az olvasó e grafikai vagy hangzó konfigurációkat felruhazza (Saussure kifejezésével: a „fogalmak”, amelyeket hozzájuk társít). A jel tehát „... a jelölő és a jelölt egysége (olyanformán, mint a papírlap elő- és hátoldala).”

Az érmék példájával talán jól illusztrálható Saussure jel-fogalma. Van fej és írás oldala, de az érme sem nem az egyik, sem nem a másik, hanem a kettő egyidejű megléte. Hasonlóképp a jel is jelölő és jelölt egyidejű jelenléte.

Saussure jelfogalmának súlyos hátránya, hogy félrevezető képet alakít ki a nyelvről mint kódolt egy-az-egyhez megfelelések halmazáról, melyben minden jelölő szinte úgy szerepel, mintha

hátlapjára vésve hordozná jelöltjét. Ez talán igaz is a közúti jelek esetében, de nem a nyelvben, amelyben alkotó értelmezés a nem passzív dekódolás megy végbe. A nyelv ilyenén felfogásának radikális kritikáját megfogalmazó Derrida rámutat a nyugati gondolkodás egészét átható „jelenlét-metafizikára”, mely főként a beszédnek az írással szemben feltételezett elsőbbségét valló nézethez kötődik. Arisztotelészt idézi — „Az emberi hangok a lélekállapotok szimbólumai és az írott szavak a kimondott szavak szimbólumai” —, majd hozzáfűzi: „... a hang, az *eredendő szimbólumok* létrehozója, lényegi és közvetlen viszonyban áll a lélekkel. Lévén az első jelölő létrehozója, több, mint a jelölők egyike. A „lélek állapotát” jelöli, ami reflektál vagy a természeti hasonlóság folytán reflektálja a dolgokat. A lét és a lélek, a dolgok és az érzetek között ily módon fordítási avagy természetes jelölési viszony áll fenn; a lélek és a logosz között pedig konvencionális szimbolizációs viszony.” Azaz a beszélt nyelv (*logosz*) helyzete: kitüntetett közelség a szubjektumhoz, a kommunikatív *jelenlét*hez, ami a kommunikációs jelentés egyetlen hiteles forrása. Az írást viszont — teszi hozzá Derrida — Platón éppen azért ítélte el, mert elszakítja a közlést a közlőtől, *igazságának* forrásától. Az írott szöveg, különösen az irodalmi szöveg alkalmat ad az értelmezések játékára, az elemek különbözőségeinek a játékára, melyben „a jelentés” állandóan elhalasztódik. Különbözésnek és elhalasztásnak erre az egyidejűségére utal Derrida *différance* kategóriája.

Derrida is megállapítja, hogy „Peirce igen messzire elmegy abban az irányban, amelyet... a transzcendentális jelölt dekonstrukciójának ... neveztünk. ... az úgynevezett dolog maga mindig már az intuitíve nyilvánvaló egyszerűségétől elvonatkoztatott *representamen*. A *representamen* működése nem terjed annál tovább, mint hogy létrehív egy *interpretátort*, mely maga is jellé válik — s így tovább a végtelenségig. A jelölt azonossága tehát ad infinitum ellepleződik és halogatódik.”

Ezért bármely szövegnél, legyen az vizuális vagy verbális, az „igazi jelölt” képzete helyett Derrida *différance*-ával vagy Peirce „korlátlan szemióziséval” van dolgunk. Alternatívát az értelmezés metafizikája képvisel, mely megpróbálja újraalkotni a szöveg empirikusan adott formája mögötti egy és igaz tartalom forrásának érzett, hiányzó „jelenlétet”. Egészen nyilvánvaló, hogy a fotókritika zöme ilyesfajta metafizika keretében mozog, amikor a szándékokat kutatja (az „elkötelezett” fotós... stb.). Jonathan Culler írja, hogy ilyen keretben „Az igazság és a valóság képzete a bűnbeeséstől megkímélt világ utáni vágyódáson alapul, melyben nem volna szükség a nyelv és az észlelés közvetítő rendszereire, nem lenne törés forma és jelentés között, hanem minden egyszerűen önmaga volna.” Ez a logocentrikus vágyódás jut kifejezésre a legtöbb, fotográfiáról értekező szerző „ablak a világra” realizmusában.

Szintagma és szisztéma

A beszédben „... a szavak összekapcsolódásuk folytán olyan viszonyokat hoznak létre egymás között, amelyek a nyelv lineáris voltán alapulnak; az utóbbi kizárja annak a lehetőségét is, hogy két elemet egyszerre ejtsünk ki... Az ilyen kapcsolatokat, amelyek a kiterjedésen alapulnak, *szintagmáknak* nevezhetjük.”

A szintagmák síkjával szemben — Saussure kifejezésével — az „asszociatív viszonyok” síkja helyezkedik el. A beszédaktuson kívül „... a szavak lévén bennük valami közös, összekapcsolódnak az emlékezetben és csoportokká alakulnak, amelyeken belül igen különböző viszonyok uralkodnak.”

A modern nyelvészet a saussure-i képzettársítások síkját a „rendszer” avagy a „paradigma” síkjának nevezi. Eszerint adott nyelvi egység szintagmatikus viszonyt alkot minden olyan más egységgel, amellyel ténylegesen társul valamilyen beszélt vagy írott láncban; s paradigmatis viszonyt minden olyan más egységgel, amely potenciálisan felválthatja adott, a láncban elfoglalt helyén. Így „az (-ók) kontextusban való előfordulhatásánál fogva a (b) elem paradigmatis

viszonyban áll (p)-vel, (cs)-vel stb. és szintagmatikus viszonyban (ó), (k)-val.” Ráadásul ezek a viszonyok a nyelvészeti leírás valamennyi szintjén jelentkeznek, úgyhogy „a *deci* szó az *egy ... tej* jellegű kontextusokban való előfordulhatásánál fogva paradigmaticus viszonyba kerül az *üveg*, *csésze*, *liter* stb. szavakkal és szintagmatikus viszonyba az *egy* és *tej* szavakkal.”

A szintagma és a rendszer alkotja tehát a nyelv két „tengelyét”. A szintagma síkja a nyelvi elemek kombinációjának, összeadásának a síkja; a rendszeré pedig a *helyettesítés* síkja.

Híres afázia-tanulmányában Jakobson bebizonyította, hogy bár az afáziás nyelvi zavaroknak anatómiai oka van (a kérdéses nyelvi funkció agyi központjának sérülése), mégis értelmezhetők tisztán nyelvészeti kategóriákkal is. Az afázia két fő típusa például a jelhasználat két fő tengelyén helyezkedik el: a *hasonlósági rendellenesség* esetén az elemek megválogatásának és helyettesítésének a képessége károsodik, míg összekapcsolásuk képessége viszonylag sértetlen marad; a *szomszédossági rendellenességnél* viszont az összekapcsolások lesznek mind kaotikusabbak, ugyanakkor a megválogatás és a helyettesítés ehhez képest normálisnak tekinthető.

Tanulmányában az „összekapcsolás” és a „megválogatás” dimenzióit Jakobson beemeli „a két polárisan ellentétes nyelvi kép”, a *metafora* és a *metonímia* vizsgálatába, s arra a következtetésre jut, hogy a stílus e két pólus mentén értelmezhető. A metaforikus beszédmódban — mely a költészet elődleges kifejezőmódja — az elemek hasonlóságuknál fogva társulnak. A metonimikus beszédmódban — mely főképp a „realista” prózát jellemzi — az elemek szomszédosságukból adódóan kapcsolódnak össze. Jakobson is utalt e dichotómiának a nyelven kívüli jelölőrendszereknél való alkalmazására: „Ugyanez az oszcilláció más jelrendszerekben is előfordul, nemcsak a nyelvben. Szélsőséges festészettörténeti példát képvisel a kubizmus nyíltan metonimikus igazodása, mely a tárgyat színekdochék sorává alakítja át. Amire azután a szürrealista festők nyíltan metaforikus beállítottsága volt a válasz. O. W. Griffith műveivel a filmművészet szakított a színházi hagyománnyal s a nézőpont, a látószög és a fókusztávolság változtatásának igen fejlett lehetőségeivel élve a színekdochikus „premier plánok” és általában a metonimikus „elrendezések” példátlan sorozatát alkotta meg. Charlie Chaplin és Eisenstein filmjeiben viszont újabb metaforikus „montázs”-réteg borul ezekre a műfogásokra, melyben az „áttűnések” játsszák a filmi hasonlat szerepét.”

Denotáció és konnotáció

A jel kettős természetének a vizsgálata vezette el Saussure-t a *langue* olyan felfogásához, amelyben a — lényegét tekintve — mint forma szerepel: „A nyelvtudomány tehát határterületen dolgozik, ahol kétféle természetű elemek összevegyülnek egymással: ez a *kombináció formát*, nem *szubsztanciát hoz létre*.” Louis Hjelmslev „glosszematikus” elmélete azután odáig megy a forma vizsgálatában, hogy el is különíti a formát mindenféle fonológiai vagy szemantikai tényszerűségtől. A nyelvészet az elvontságnak ezen a fokán közelíti meg legjobban a természetes nyelven kívüli „nyelveket” s kecsegtet — amint Saussure szerette volna — minden nyelv általános tudományának, a szemiológiának a megalkotásával.

Hjelmslev definíciója szerint a nyelv a „kifejezés” illetve a „tartalom” síkjából áll. Az előbbi a jelölők, az utóbbi a jelöltek síkjának felel meg. A forma/anyag dichotómia mindkét síkon érvényesül. Hjelmslev szerint „konformális nyelvről” beszélünk, ha a két sík formai szervezete pontosan megegyezik s csak anyagában tér el (mint a matematikai rendszerekben, ahol az elemek és viszonyaik egybevágnak jelentésükkel). A „nonkonformális” nyelvek közé tartozik a „denotatív” nyelv, melynél egyik sík sem alkot önmagában nyelvet (mint a mindennap használt természetes nyelv esetében). Ha a tartalom síkja maga is nyelv, „metanyelvvel” van dolgunk (mint amilyen a nyelvészeti szaknyelv, melynek tartalma a természetes nyelv).

Ha a kifejezés síkja már önmagában is nyelv, „konnotatív” nyelvvel állunk szemben (mint a természetes nyelv irodalmi használatakor). Például: „Amikor Stendhal olasz szót, jelölőt használ, nemcsak az alkalmazott kifejezés a fontos, hanem az a tény is, hogy egy gondolat kifejezéséhez a szerző az olasz nyelvhez fordult; ennek jelöltje ugyanis a szenvedély és a szabadság meghatározott eszméje, mely a stendhali világban Itáliához kötődik.” A konnotációban tehát nem annyira a megválasztott szó a jelölő, mint inkább az a tény, hogy éppen erre a szóra esett a választás.

Így a „Csukja be az ajtót, kérem”, a „Volna olyan kedves, hogy becsukná az ajtót” és a „Kend meg tegye be az ajtót” kifejezések fölcserélhetők a denotáció szintjén, de mint konnotátorok egészen különbözőek.

A denotáció, a metanyelv és a konnotáció különféle alakzatait a Barthes által felvázolt táblázatban tekinthetjük legkönnyebben át:

[táblázat!!!]

A kifejezést (K) és a tartalmat (T) csak kölcsönös viszonyuk (V) határozza meg. KVT (denotatív) nyelv. Ha egy nyelv tárgynyelvévé válik egy másik (másodfokú) nyelvnek, azaz ha egy (KVT) nyelv egy másik nyelv tartalmává (T) lesz, akkor a másodfokú nyelvet metanyelvnek nevezzük. Ha egy nyelvet egy másik nyelv kifejezési síkjaként (K) használunk, akkor ez a másodfokú nyelv — konnotatív nyelv.

Barthes hangsúlyozza, hogy egyazon szövegben mindhárom alakzat előfordulhat. A divattudósítás metanyelvi, mivel tárgya egy „nyelv” (az öltözködési rendszer). Ugyanakkor e metanyelvi szöveg kifejezési síkként épül be egy konnotatív nyelvbe. Emiatt ismerünk fel „hangvételt” különbségeket a divattudósítás típusai között:

[táblázat!!!]

Hjelmslev óta („... a dán nyelv kifejezte tartalom a dán nemzet, a család és az otthon; s ugyanígy a különféle stílusok is rajtuk kívül eső elemekből álló tartalmak kifejezései avagy szimbólumai”). Barthes szentelte a legtöbb figyelmet a konnotáció és az ideológia viszonyának. A *Mythologies* célja annak bizonyítása volt, hogy ha le tudjuk írni a mitikus beszéd jelölési folyamatát, akkor egyben „vissza is csináljuk” azt. Barthes művéről szólva Stephen Heath leszögezte, hogy „... a szemiotológia nem tehet mást, mint hogy átrendezi az értelmet műveleteivel.” A mítosz működését tekintve a konnotáció sémája egyaránt szolgál „... e működés megértésének és ezen megértés ábrázolásának az eszközeül”, úgyhogy „... a konnotációra alkalmazva a szemiotológia az ideológiai elemzés szerszámának minősül.” Az efféle igények persze már problémákat vetnek fel, de nem itt a helye annak, hogy megvitassuk a szemiotológia mint ideológia-leíró eszköz vélt tárgyilagosságát.

IV.

A ruházzkodás példáján világíthatjuk meg az eddig tárgyalt nyelvészeti modell kezdetleges mechanizmusát — szemiológiai kiterjesztésével együtt. A ruházzkodásnak vannak olyan azonosítható, általánosan használt egységei (cipő, zakó, kalap stb.), amelyeket általánosan elfogadott konvenciók szerint kombinálnak. Megvannak a szintagmatikus társítás szabályai (ing a zakó alá kerül) és a szintagmatikus kizárás szabályai (magas nyakú pulóverhez nem való nyakkendő) — s a tetőtől talpig felöltözött egyén teljes szintagmáján belül tág tere nyílik a paradigmatis helyettesítésnek (svájci sapka helyett keménykalap). Az öltözködésben a konvencionális elemek és összekapcsolásuk szabályai együttesen konvencionális elemek és összekapcsolásuk szabályai együttesen *langue*-ot alkotnak. Ekkor a *parole* az elemek és a „grammatikai stílus” egyéni megválasztásából adódik, miközben a *langue* bekebelezi a *parole* egyes példáit (Wellington-csizma, Windsor-csomó). A denotáció szintjén a „keménykalap” jelölő jelöltje „olyan ruházati cikk, melyet a természettel szembeni védekezésül a fejen viselnek”. A konnotáció szintjén jelöltjei olyanok, mint például a „citysség” újonnan alkotott szava.

A fenti példa egyszerű, sőt együgyű bemutatása annak, hogyan elemezhető nyelvészeti modellből vett kategóriákkal olyan jelölő jelenség is, amely nem tartozik a természetes nyelvhez. Ha azonban tovább részletezzük ezt az alkalmazást, hogy érdekes eredményeket kapjunk, nagy nehézségekkel kell számolnunk. Hogy mivel jár a nyelvészeti modell igazán szívós alkalmazása, jól látható Barthes *Système de la Mode*-jában. Barthes a *vêtement écrit*-t alkotó ruhadarab-leírásokat veszi tárgynyelvül. A *Système de la Mode*-ot sokan tekintik a strukturalista elemzésben megkövetelt módszertani szigor iskolapéldájának. Ugyanakkor Barthes az előszóban a következőket írja: „... amikor a szerző hozzáfogott és elgondolta (műve) formáját, a nyelvészet már nem számított olyan eszményképnek, mint amilyen bizonyos kutatók szemében korábban volt.” A könyv ezért már megjelenése idején „divatjamúlt ... már a szemiológia történetének a része”.

Mindenekelőtt Roland Barthes úttörő munkásságának köszönhető, hogy a „szemiológia” fogalmával ma a szemantikának azt a részét jelölik, amely szigorúan és kizárólag a nyelvészethez kapcsolódik. Umberto Eco szerint: „... beszélhetnénk szemiológiáról is ..., de Barthes megfordította a saussure-i definíciót és a szemiológiát tekinti olyan transzlingvisztikának, amely a nyelv törvényeihez viszonyítva vizsgál minden jelrendszert. Így azután ha olyan módszerrel kívánjuk tanulmányozni a jelrendszereket, amely nem szükségképpen a nyelvészettől függ, szemiotikáról kellene beszelnünk.” Mindenesetre — fűzi hozzá —, a „szemiotika” fogalmát nyugodtan használhatjuk anélkül, hogy belebonyolódnánk a két fogalom filozófiai vagy módszertani következményeinek a megvitatásába, hiszen evvel „egészen egyszerűen csak az ,International Association for Semiotic Studies’-t létrehozó nemzetközi bizottság 1969. januárjában Párizsban hozott döntéséhez igazodunk, miszerint — a ,szemiológia’ elfogadott fogalma jelölje ezentúl a két vitatott kifejezés valamennyi lehetséges értelmét.”

Eco munkássága is számos példával szolgál a szigorúan nyelvészeti vonaltól való eltávolodásra. Az alább ismertetett példa a fotográfiai képre és a „kettős artikulációra” vonatkozik.

A szemiológia elemei első kiadásával egyidőben (1964) látott napvilágot Barthes reklámalemzése a *Communications* című folyóiratban *Egy kép retorikája* címmel. Ebben Barthes a fotográfiát a rajzzal veti össze: „... valamennyi képmás közül egyedül a fotográfiának adatott meg az a lehetőség, hogy (szó szerinti) információt közvetíthet anélkül, hogy azt diszkontinuus jelek és transzformációs szabályok segítségével át kéne alakítania. Ezért a fotográfiát — a kódmentes üzenetet — oppozícióba kell állítanunk a rajzzal, mely kódolt üzenet még akkor is, ha denotált.”

Egyértelmű szelekció megy végbe akkor, amikor a művész arról dönt, mit mutat meg az előtte álló tárgyból és hogyan. Ha portrét rajzol s nem tetszik neki a modell orra, jogában áll azt a rajzon átformálni vagy akár teljesen elhagyni. A fej kerektségének visszaadásakor támaszkodhat arra a konvenciókészletre, mely a körvonalvastagság változtatásaival operál, vagy a párhuzamos vonások árnyékot jelző módszerére, avagy e kettő valamilyen kombinációjára, vagy valamilyen más konvencióra. A fényképezőgép viszont mechanikusan leképez minden részletet, ami az expozíció pillanatában valóban előtte áll. Itt tényleg nem lép semmilyen kód a tárgy és a papíron megjelenő képe közé. Valóban „... feleslegessé válik, hogy a tárgy pszichikai képe szóval a harmadik tag közvetítő csatornáját is működtessük; a jelölt és a jelölő viszonya kvázi-tautologikus; ... kvázi-identitással állunk szemben... és a kód nélküli üzenet ... paradoxonával.”

A nyelv és az ikonikus képvilág különbsége kétségtelenül a fotográfiában a leghatározottabb. A nyelvi jel viszonya ahhoz, amire vonatkozik, önkényes; a fényképé viszont — vélhetnénk — nem az. Nincs az a természettörvény, ami azt írná elő, hogy a „fa” (vagy *tree/l'arbre/Baum*) nyelvi jelét azzal a *dologgal* társítsuk, amihez valóban kapcsoljuk: ez kulturális konvenció kérdése. Ezzel szemben a fotográfiánál a képet bizonyos értelemben véve a referens *okozza*. A fényérzékeny emulzió szükségképpen rögzíti azt a fénymegoszlást, amellyel szembekerül. A fotográfiai kép fényárnyék-rendszere megismétli azt, amivel a film az expozíció pillanatában találkozott. Mint Barthes írja: „Minden fénykép megdöbbentő tanúságtétellel arról, hogy ez és ez történt, így és így.”

Egy szellemes feltételezés értelmében a fotográfia *reprodukálja* tárgyát. Pedig a fotografikus kép és referense közti viszony csak annyira reprodukciós viszony, int amennyire Christopher Wren halotti maszkja reprodukálja Wrent. A fotográfia elvonatkoztatja és közvetíti a ténylegesen jelenvalót. Egy három fős csoport fényképe például készülhetett élő modellről, kétdimenziós „kivágott” képről vagy akár viaszbábukról. Ha a valóságban létnék egy ilyen csoportot, azonnal tudnám, mivel állok szemben; a fotografikus csoport szemléletéből viszont nem nyerhetek ilyen bizonyosságot. A tárgy észlelésének és a képe észlelésének pontosan ez a *különbsége* Eco gondolatmenetének kiindulópontja, ami következtetéseiben végül is elutasítja Barthes felfogását mind a „kódolatlan” üzenet, mind pedig „a kettős artikuláció dogmájának” a kérdésében.

A *kettős artikuláció* a természetes nyelv meghatározó jegye. Ennek köszönhető, hogy egy nyelv igen sok szót tartalmaz, melyek igen kevés hang különféle kombinációjával jönnek létre. A kettős artikuláció elve nemcsak a nyelv takarékoságát magyarázza — Barthes az amerikai spanyol nyelv példáját hozza fel, melyben 21 különböző egységből 100 000 jelentéssel bíró egység képezhető —, hanem a nyelv autonómiájának a gyökerét is. Az elszigetelt fonémák nem jelölnek semmit. Önmagukban nincs jelentésük és ezt nem befolyásolja azoknak a szavaknak a jelentése sem, amelyekben előfordulnak; azaz *szavatolják* a jel önkényességét.

A nyelvészeti egységek osztályozása kommutációs próbával történik. Ha fokozatosan változtatunk egy szó kiejtésén, elérkezünk ahhoz a ponthoz, amikor már a nyelv egy másik, lényegesen különböző egységére ismerünk. Ha például a *bet bitté* torzul, a kiejtett szó megváltozott jelentése jelzi, hogy új fonémát izoláltunk. Azt a tényt, hogy a *bitter* és a *rabbit* egységmorfémák az angol nyelvben, viszont az *abbrit* nem az —, ugyancsak az értelemre vonatkoztatással állapíthatjuk meg. „A kommutációs próba” — írja Barthes — „elvben lehetőséget ad arra, hogy fokozatosan megkapjuk azokat a jelentős egységeket, amelyeknek az összekapcsolásából a szintagmák létrejönnek s ezzel egyben az említett egységek paradigmákba sorolásához is megteesszük az első lépést.”

A másodlagos artikulációs szint látszólagos hiánya a fotográfiában mint jelnek és referensének az ikonikus *langue* lehetőségét kizáró „kvázi-fúziója” fogalmazódott meg Metz korai műveiben. Barthes-ot követve Metz azt hangsúlyozta, hogy a végtelen sok kép mindegyike végérvényesen egyszeri, tehát nem kerülhet sor a kép kommutációjára s paradigmatisztikus rendszereiről sem beszélhetünk. Metz filmszemiotikája ennek megfelelően elsősorban szintagma-szemiotika, melynek fő

vonulatát a realista esztétika (Bazin óta az uralkodó film-ideológia), az illúzió és a lineáris elbeszélő mód képezi.

Metz-cel szemben Eco 1967-es tanulmánya a kép szintje „alatti” artikulációk posztulátuma mellett hoz fel érveket. Eco az információelméletre és az észlelés pszichológiájára támaszkodva alakította ki a maga módszertanát; nagy jelentőséget tulajdonít például a nyelv „digitális”, szaggatott jellegének — szemben a kép „analogikus”, folytonos természetével. Ennek kapcsán Eco utal a képeket elraktározó, továbbító és kivetítő komputerrendszerekre, melyek digitálisan értelmezik az analogikus jeleket. Emlékeztet arra is, hogy a modern reprodukciós eljárások az autotípiától a televíziós képig mind diszkontinuus rendszerekként működnek. S még fontosabb az a megállapítása, miszerint nem létezhet kódolatlan vizuális üzenet, lévén már az észlelés aktusa is dekódoló művelet.

Saussure nem pusztán a nyers érzetre gondolt, amikor azt állította, hogy a nyelvészeti *jelölő* — hangkép. „Amikor egy olyan nyelvet hallunk beszélni, amelyet nem ismerünk, felfoghatjuk ugyan a hangokat, de — a megértésre való képtelenségünk miatt — a társadalmi jelensége kívül maradunk.” Saussure-nél a *jelölő* nem fizikai jelenség, hanem a hang „pszichológiai lenyomata, annak az ábrázolása, amit érzékszerveink tanúságként adnak róla.” A vizuális csatornát vizsgálva is megkülönböztethetünk fizikai és társadalmi tényeket. Panofsky írja: „Ha ismerősöm kalapot emelve köszönt engem az utcán, akkor az, amit látok, formai szempontból sem több, mint egy konfiguráció bizonyos részleteinek a megváltozása látványvilágomat alkotó általános szín-, vonal- és tömegmintázaton belül.” Amennyiben ezt a konfigurációt tárgyként (úriember) és a részletváltozást eseményként (kalapemelés) értelmezzük, a tiszta formaészlelés határát áthágva a jelentés szférájába lépünk.

Így Eco is azt állítja, hogy az észlelés során az adott érzékelési mező nyers ingerei tanult sémák szerint rendeződnek és nyernek értelmezést: „Gazdaságossági elv érvényesül mind az észlelt dolgok felidézésében, mind pedig az ismerős tárgyak felismerésében s ez azon alapul, amit a „felismerés kódjainak” nevezek. Ezek a kódok a tárgynak a felidézés vagy a későbbi kommunikáció szempontjából leginkább jelentéstartalmú vonásait tartalmazzák: messziről is fölismerek például egy zebrát, anélkül hogy pontosan megfigyelném a fejformáját vagy törzse és lábai egymáshoz kapcsolódását. Elegendő felismernem két alkalmas jellemzőjét — a négylábúságot és a csíkokat.” Ezeket az alkalmas vonásokat, a tárgy tényleges észlelését alkotó érzéki benyomások kontinuumából elvonatkoztatott, „kiemelkedő tulajdonságokat” nevezi Eco „jeleknek”, a még rendezetlen elemeket pedig, amelyekből a „jeleket” megalkotjuk — „figuráknak”. Ez utóbbiak az észlelés önmagukban jelentés nélküli, különféle elemei, amelyeket a világos/sötét, vízszintes/függőleges, egyenes/görbe, hegyesszögű/tompaszögű stb. oppozíciókkal elemezhetünk; „az észlelés feltételei (például: alany-háttér viszonyok, fényellentétek, geometriai értékek), melyeket a kód szabályait követve írunk át grafikai jelekké.” Eco hármas artikulációs rendszerének a „legegyszerűbben katalogizálható” elemeit a „szémák” — az ikonikus képek — jelentik.

Illusztrációként gondoljunk el két árnyképet, két fejet, melynek minden vonása azonos, kivéve az orrot: egyiken sasorr, a másikon fitos orr látható. Ekkor a „széma” az ikonikus kép (fej), mely a (nyak, áll, ajak, orr, homlok, fejtető, nyakszirt) „jelekre” bontható. Megszoktuk, hogy az (orr) jel sematikusan — egy másik ikonikus értelmező révén — két vonallal ábrázolódik: az egyik vízszintes, melyet a nála mintegy kétszer hosszabb másik kb. 60°-os szögben metsz. Az (orr) jel ebben a példában tehát a „vonalak” figuráira bontható föl (talán pontosabban fejezzük ezt ki, ha „a vonal irányában és tagolásában bekövetkező változásokról” beszélünk).

Ezeknek a vonalnak nincs benső jelentésük. Vagyis a „sasorr”-„fitos orr” jelentésváltozást olyan kifejezési elemnek a módosulása hozza létre, melynek önmagában nincs megfelelője a tartalom síkján. Ha a kommutáció lezajlott, sor kerülhet a paradigmákra is. A körözési „fantomrajzok” a típus-„arc” sok-sok jegyét generálják olyan „jelek” összekapcsolásával, melyeket kisszámú kifejezőelem

változtatásaival kialakított paradigmákból nyernek. Ezeknek a kifejezőelemeknek, „figuráknak” (vonalak, árnyalások és viszonyaik) önmagukban semmilyen jelentőségük nincs.

A továbbiakban a gondolatmenet a fotográfiától eltérő típusú ikonikus jelekkel foglalkozik. Eco még hozzáfűzi, hogy egy ikonikus jel vagy konvencionális sémákkal jelöli a tárgy néhány szembeszökő vonását, vagy pedig — mint a fotográfia és a realista festészet esetében — azokat az érzékelési feltételeket szimulálja, amelyek a tárgy észlelését lehetővé teszik, vagyis az így lehetővé tett „pszichológiai tranzakció egyenértékű azzal, ami létrejönne, ha az úgynevezett „természetes” percepció mező több ingerének észleletet kiváltó formát próbálnánk adni.”

Eco elemzése nyelvészeti ihletésű, amennyiben az „artikuláció” szintjeit kutatja a vizuális képben. A nyelvészeti indíttatás mutatkozik meg továbbá abban is, hogy az egyik szintről — a „figurákról” — megállapítja, hogy olyan kifejezési elemekből áll, amelyeknek nincs megfelelőjük a tartalom szintjén. (Mint a fonémáknak, önmagukban a „figuráknak” sincs jelentésük; jelentést csak összekapcsolódásaikban hoznak létre.) Amikor azonban észreveszi, hogy meglévő adatai nem férnek el a nyelvészet nyújtotta két „dobozban” (durván: a hangok illetve a szavak dobozában), inkább egy harmadik megszerkesztésével próbálkozik, semmint hogy begyömöszölésükkel kísérletezzon. A nyelvészeti modellt nem kénytelen-kelletlen, nem az empirikus tények semmibevétele árán alkalmazza. Következésképpen az így kapott hármas rendszernek nincs már sok köze nyelvészeti őiséhez.

Örökölt gondolkodási szokásainkhoz híven, szembe szoktuk állítani a sematikus azzal, ami nem az. Jobban megfontolva a dolgot azonban fölismerjük, hogy e két állapot az egységes világ két eszményi ellenpólusa egy erőteljesen elméleti felfogás szemszögében. Reálisabb volna, ha a jelek sematikuságának avagy ikonikuságának a fokozatairól beszélnek (Eco „az önkényesség és az indokoltság fokairól” beszél). Sőt, e skála minden pontján a kódok komplex összjátékára bukkanunk, melyek önmagukban is leírhatók. Eco felállította a vizuális kép ideiglenes, tíz, egymással kölcsönhatásba lépő kódjának a listáját. Az *átviteli kódjai* (transzmissziós kódok) alkotják például a kép észlelésének „meghatározó feltételeit”. Az autotípus pontjai, a televíziós kép látszólagos vonalai nyilván az ilyen kódokhoz tartoznak és önkényes konvenciókon alapulnak, még ha igen közel állnak is a „voltaképpen fotográfia” magas fokú ikonicitásához. A fotográfia sem *ártatlan* az önkényesség bűnében azért, mert közvetlenebbül oksági és látszólag közvetítésmentes viszonyban áll referenciával, mivel a fotóemulzió és a tárgyról visszaverődő fény interakcióját szelektív szabályozás vezérli. Az átviteli kódok effajta manipulációjából származnak az úgynevezett *tonális kódok*. Eco szerint ezek a választható variánsok hordozói — a természetes nyelv prozódiai vonásainak a megfelelői. Egy fénykép lehet „éles” vagy „puha”, nagy- vagy kisszemcsés, s ennél fogva például a férfi/női konnotációs oppozíció hordozója.

Metz írja: „Az újabb kutatások, mind a szemiotika, mind pedig az észleléssz pszichológia és a kulturális antropológia, vagy akár az esztétika területén kizárják azt, hogy egyszerűen oppozícióba állítsuk a konvencionális a nem konvencionálissal, a sematikus a nem sematikus, ahogyan ezt Saussure idején még megtehették.” A fotografikus észlelés és a mindennapi észlelés részleges hasonlóságai „... nem annak a ténynek köszönhetőek, hogy az egyik természetes, hanem annak, hogy a másik nem az; az egyik kodifikált, de kódjai részben megegyeznek a másikéival. Umberto Eco világosan bebizonyította, hogy nem a képmás és modellje között áll fenn *analógia*, hanem — bár részlegesen — a két észlelési helyzet között.”

Ha a nyelvész a szöveg nagyobb egységeit, a mondatokat tárgyalja, felesleges fonológiai tényekre hivatkoznia. De az, hogy tudja a nyelvészeti jel önkényességét a fonémák szavatolják, megkíméli a nyelv természetére vonatkozó, hamis feltételezéseken alapuló tévedésektől. Ugyanez áll a fotográfiai szövegekre is: általában nincs szükség arra, hogy visszamenjünk a kép technikai keletkezésének az elemeihez, amint azt Eco teszi. Ezek az elemzések ugyanis ideiglenesek még, viszont megóvnak a

fotográfia naturalista felfogásának a buktatóitól.

V.

A nyelvészeti analógia egyes naiv alkalmazói a fotografikus képeket a szavak megfelelőiként kezelik. Jobban meggondolva a dolgot kiderül, hogy a kép inkább hasonlítható az összetett kijelentéshez, mint a szóhoz. Egy férfi fényképe nem a „férfi” szóval egyenértékű, hanem például ezzel: „Középkorú férfi felöltőben, kalapban sétál a parkban... stb.” — vagy más, az adott képtől függő felsorolással. Még egy kalap „közelképe” sem annyit mond — mindenféle más, kivehető részelt nélkül — hogy: „kalap”, hanem: „Itt egy kalap felülnézetben; puha kalap, a szalagja piszkos ... stb.” Christian Metznek az alábbi megállapításai nemcsak a filmképekre vonatkoznak, az állóképekre éppannyira találóak: „1) A filmképek száma — a kijelentésekhez, de nem a szavakhoz hasonlóan — végtelen; önmagukban nem diszkrét egységek. 2) A kijelentésekhez hasonlóan és a szavaktól eltérően a filmképek elvben a beszélő (esetünkben a filmkészítő) alkotásai. 3) A kijelentésekhez hasonlóan és a szavaktól eltérően a filmképek a meghatározatlan információk bizonyos mennyiségét nyújtják a befogadónak. 4) A kijelentésekhez hasonlóan ezek is aktualizált egységek, ellentétben a szavakkal, melyek tisztán virtuális (lexikális) egységek. 5) Miután a képek száma végtelen, ezért egy kép jelentése csak kis mértékben fakad azon más képekkel alkotott paradigmatis opozíciójából, amelyek a filmvonalatnak ugyanazon a pontján megjelenhettek volna. Ebben a vonatkozásban is kevésbé térnek el a kijelentésektől, mint a szavaktól, hiszen a szavak mindig többé-kevésbé beágyazódnak a jelentés paradigmatis hálózataiba.”

Az „állóképes” fotográfiai gyakorlat jelenleg — egészen önkényesen — a kép ideológiáján nyugszik. Ez a Kép a rendkívüli és különálló alkotó egyéniség metaforikus ábrázolása s egyben esztétikai misztifikáció is. Ami azt illeti, a fényképezés technikai eszközei készségesen nyújtják a képek *pluralitását*. A Kép tehát a látens gyakorlatok kontingens kifejeződése, s mint ilyen ideologikus. Az egy és „oszthatatlan” képre fordított figyelem túlsúlyát megszüntetendő, térjünk át annak a vizsgálatára, mi a montázs funkciója a fotográfiai jelentésalkotásban.

A „harmadik hatás” jelensége régtől fogva ismert, de különösen Kulesovnak Mozsukinnal, a színésszel a húszas évek elején folytatott kísérletei óta: „Különös vitába keveredtünk egy híres színésszel, akinek azt mondtuk: képzelje el a következő jelenetet: Egy férfi hosszú ideje börtönben ül és éhezik, mert semmit nem kap enni: majd behoznak egy tányér levest, örül és egyhuzamban megeszi. Most pedig képzeljen el egy másik jelenetet: a börtönbe zárt férfit jó kosztos tartják, annyit kap, amennyit csak kíván, de ő szabadságra, a napfény, a házak, a felhők látására vágyik. Kinyitják az ajtót. A férfi kilép az utcára, madarakat és felhőket lát, a napot és házakat — s a látvány rendkívüli meglepődéssel tölti el.

Ezután feltettük a színésznek a kérdést: Vajon ugyanúgy néz-e majd ki filmen a levesre és a napsütésre reagáló arc, vagy sem? Megvető hangon válaszolt: Még a gyerek is tudja, hogy a leves és a szabadság teljesen más reakciót vált ki. Majd felvettük a két jelenetsort és akárhogy cserélgettem a két felvételt, senkinek sem sikerült felfedezni valamilyen különbséget ennek a színésznek az arcán, függetlenül attól, hogyan vizsgálták — és annak ellenére, hogy a színészi alakítás egészen különböző volt a két jelenetben. A jó montázs még akkor is a vágásrendező kívánta hatást éri el a nézőnél, ha valami egészen másra irányuló színészi magatartást használ föl, mert a néző úgyis kiegészíti a sort és azt látja, amit a montázs sugall.”

Kulesov visszaemlékezésének ez a részlete a gyakorlati szemiotika iskolapéldája, s egyben határozott cáfolata annak a naturalizmusnak, mely hajlik arra, hogy a fotografikus arcképeket „a lélek

tükrének” tekintse. De visszatérve az „állóképek” montázsának a kérdéséhez: A „harmadik hatás” alapvető, bizonyított tényén túl feltételezhetjük-e, hogy kiterjedtebb jelölő struktúrák is léteznek, mint az, amit az $1+1=3$ képlet fejez ki? Az egyik lehetséges válasz a retorikai alakzatok felől közelít ehhez a kérdéshez.

Közismert, hogy a korai orosz filmeseket, nem utolsósorban Eisensteint nagyon érdekelte, mik a vizuális metafora lehetőségei. Mégis az orosz avantgárd irodalmi szárnya hívta fel igazán a figyelmet arra, hogy az antik retorika bizonyos elemei a szövegelemzés kifejezési formáiként és eszközeiként szolgálhatnak. Todorovnak feltűnt, hogy Viktor Sklovszkijnak, az orosz formalistának a Háború és békéről írott elemzése „... föltárja például a hősök párjaiból alkotott *antitéziseket*: 1. Napóleon – Kutuzov; 2. Pierre Bezuhov – Andrej Bokonszkij, s ugyanakkor Nyikolaj Rosztov is, aki egyben mindkét pár vonatkoztatási pontja. A fokozással is találkozhatunk; ugyanazok a jellemvonások egy család több tagjában is megvannak, de más-más mértékben. Így például az Anna Kareninában Sztyiva nővéréhez képest alacsonyabb szinten helyezkedik el.” Miután fölfigyelt Sklovszkij elemzésének több, hasonló konstrukciójára, Todorov megjegyzi: „De a parallelizmus, az antitézis, a fokozás és az ismétlés nem más, mint retorikai eszköz. Eszerint a Sklovszkij megállapításai mögött meghúzódó tétel a következőképpen fogalmazható meg: A *récit*-ben olyan eszközök szerepelnek, amelyek a retorikai eszközök vetületei.”

Sklovszkij bebizonyította, hogy az irodalmi formák a retorikai formák vetületeiként is felfoghatók. Todorov pedig azt próbálta bebizonyítani, hogy ezek a retorikai formák viszont nyelvészeti formákra vezethetők vissza. A szillepszisről például kimutatta, hogy a poliszémián alapuló retorikai alakzatok egyike. Az alábbi Racine-idézetben a „tűz” két kijelentésben is szerepel: „Szenvedek...nagyobb tűzben égve, mint amekkorát éleszthetnék.” „Az első kijelentésben szereplő tűz képzeletbeli — a beszélő lelkét égeti; a második kijelentésben viszont a tűz igazi lángoknak felel meg.”

Todorov rájön, hogy a szillepszis a *récit*-nek széles körben alkalmazott eszköze. Példaképpen, többek közt, Boccaccio egyik novelláját hozza fel, amelyet így ismertet: „Peronella a szeretőjét fogadja, férje, a szegény kőműves távollétében. Egy napon azonban a férj korán hazaérkezik. Peronella egy hordóban rejt el a szeretőjét, s belépő férjének azt mondja: valaki meg akarja venni a hordót s éppen most tekinti meg. Férje hisz neki és örül a vásárnak. A szerető fizet és a hordóval együtt távozik.” Egyetlen tényállás — férfi a hordóban — szerepel itt két különböző értelmezésben: a férfi a szeretője férje elől bújik/a férfi a megvásárlandó tárgyat tekinti meg. Todorov kommentárja: „Ez nem más cselekvés, hanem csak egyazon cselekvés más-más felfogásának a kérdése.” Ugyanígy a nyelvben is lehet több jelentése egyetlen szónak. Az angol *bank* egyaránt jelöli azt a helyet, ahol a pénzt tartják és a folyók szélén a földet (part).

A Racine-idézetre visszatérve felmerülhet az az ellenvetés, hogy benne a szillepszis működése felismerhető, de az első kijelentésben kétségkívül metafora is működik, Vajon nem okoz-e problémát az elemzésben az alakzatok elválaszthatatlansága egymástól és olyan egyéb irodalmi tényektől, mint amilyen például a „leírás”? A kérdés nemcsak a vállalkozás bonyolultságára, hanem érvényességére is vonatkozik. Todorov válasza erre az ellenvetésre az, hogy egyetlen tudománynak sem kell számot adnia elméleti kategóriáinak ontológiai mibenlétéről mindaddig, amíg ezek a kategóriák operacionális értékkel rendelkeznek. A „hőmérséklet” avagy a „térfogat” kifejezés a fizikában hasznos, teljesen függetlenül attól, hogy azok a jelenségek, amelyekre vonatkozna, nem szigetelhetők el sem egymástól, sem pedig más jelenségkomplexumoktól, például a „tömegtől” vagy az „ellenállástól”. Ugyanígy nem kell izolálnunk a tiszta „leírást” vagy tiszta „cselekvést” vagy tiszta „alakzatot” ahhoz, hogy használhassuk a leírás, a cselekvés és az alakzat *kategóriáit*.

Todorov megjegyzései — *mutatis mutandis* — a vizuális képek szemiotikai elemzésére is vonatkoztathatók: csak kevés, az elemzés során azonosított kód szerepel elszigetelten, ez azonban még nem érvényteleníti az elemzést.

A retorikai elemzés mintájára kialakított állókép-elemzés lehetőségét elsőként Barthes vetette fel a kép retorikájában: „Ezt a retorikát csak nagyon bő példatár alapján lehet megszerkeszteni, de már most megjósolhatjuk, hogy ebben a retorikában több olyan alakzattal fogunk találkozni, amelyet már az ókori és a klasszikus szerzők is számbavettek.”

1965-ös cikksorozatában Jean-Louis Swiners a sajtófotográfiai tördelés elemzésében a retorikai alakzatokra támaszkodott. A fotográfiát mint „a közlés eszközt” értelmezte szemben „a fotó hagyományos, festészeti felfogásával”. Lehet, hogy a fénykép egy festményhez képes kevesebbnek bizonyul, de mint kommunikációs eszköznek páratlan lehetőségei vannak. A *Life* kialakította sajtófotót, melynek képriportjai különösen jól elemezhetők nyelvészeti típusú eszközökkel — hozza fel Swiners mint a fotográfia kommunikatív használatának létező legjobb példáját. A lapozás, valamint a két teljes oldalt betöltő képek balról-jobbra olvasása egyértelműen létrehozta a szintagmatikus síkot. A paradigmatiszós sík a képeknek az újságoldalon fentről lefelé való elhelyezésében jelentkezik. A képriportoknál ez a két sík a történet diakron illetve szinkron tengelyének felel meg. Ezután Swiners így folytatta:

„Könnyen bebizonyítható: a) hogy bizonyos retorikai alakzatoknak (például: metafora, hasonlat, antonomázia, aszindeton, paranomázia, szinekdoché stb.) van... vizuális megfelelője, és b) hogy a többi retorikai alakzat (kiazmus, zeugma stb.), mely még nem került be a vizuális közlésbe, bekerülhet, s ennél fogva elképzelhető a fotográfiai beszéd finomabb struktúrájának a kialakulása és a képszerkesztés esztétikájának a megújulása is.”

VI.

A fotó retorikájának alaposabb és rendszeresebb tárgyalását nyújtja Jacques Durand egy 1970-es cikkében. Az írás, melynek vizuális tárgya a reklámkép, azért is érdekes, mert arra figyelmeztet, hogy az ilyesfajta képekben szereplő retorikai struktúrák pszichikai életünk általános megnyilvánulásaiban is nyomon követhetők. Durand a retorikát „legalábbis sommásan a tettető beszéd művészeteként” (*l'art de la parole feinte*) definiálja. A retorika a nyelvnek két szintjét hozza mozgásba: a „rendes nyelvet” és az „ékes nyelvet”, feltételezve, hogy amit „ékesen” mondanak, azt egyszerűbben, közvetlenül és semlegesén is ki lehetett volna fejezni. Persze „... ez a tétel részben mitikus” — írja Durand —, „mert az „egyszerű kijelentést” valójában nem fogalmazzák meg és semmi sem igazolja létezését”. Elvileg azonban ez az egyszerű üzenet azonosítható — az olvasók reprezentatív mintájának a kikérdezésével vagy szövegelemzéssel — s ezért a koncepció operacionálisan érvényesnek tekinthető.

Ellentétben az irodalommal, mely a romantika óta a „természetest” és az „őszintét” becsüli, a reklám a szándékos túlzás és mesterkéeltség terepe. A reklám nyíltan hamis és szó sincs arról, hogy a közönség ne tudná megkülönböztetni a tettetést az igazságtól. Mi értelme akkor az áltatásnak: „ha valakit mondani akar, miért mond helyette mást?” Durand szerint a probléma némiképp megvilágítható a freudi vágy- és cenzúra-fogalom segítségével. Ha valaki például azt írja egy újság panaszláda rovatának: „Egy medvéhez mentem feleségül”, akkor — ha állítását szó szerint vesszük — azt vallja be, hogy áthágta a társadalmi és nemi normákat. De a normák ilyen semmibevevésének a pusztán valószínűtlensége azt parancsolja, hogy a szó szerinti értelmezést elvetve olyan — feltehetően megfelelő — kijelentésre gondoljunk, mint: „A férjem olyan rettenetes, mint egy medve.” A normaszegés, még ha csak tettetés is, tiltott vágyat teljesít be, s — lévén csak tettetés — büntetlen kielégülést nyújt.

Durand szerint minden retorikai alakzatot felfoghatunk valamilyen norma — a nyelv, az erkölcs, a

társadalom, a logika, a fizikai valóság normái stb. — látszólagos megszegéseként. A fotografikus kép mindenekelőtt a fizikai valóság normáit sérti meg: „A retorizált kép közvetlen olvasata a fantasztikum, az álom, a hallucinációk örököse; a metaforából metamorfózis lesz, az ismétlésből kettőslátás, a túlzásból gigantizmus, kihagyás, lebegés stb.” Ha a kép realista „igazolással” egészül ki, „... a valótlanság nem szűnik meg, csak eltolódik”. Például, amikor a modell kettős képe (*dédoublement*) sugallta kettévált személyiséget a tengerparton álló tükör oda nem illő jelenléte „igazolja”.

Amikor Barthes 1964–65-ben retorikát adott elő az Ecole Pratique des Hautes Études-on, a retorikai alakzatokat ideiglenesen két nagy csoportra osztotta: *metabolákra*, melyeknél a jelölő egy másik jelölőt helyettesít és *parataxiákra*, melyek az egymást követő jelek szokásos viszonyainak a módosításán alapulnak. Az első csoport a paradigma, a második a szintagma szintjén helyezkedik el. Durand is megtartja a paradigma- és a szintagma-tengelyt, de az egyes alakzatok meghatározásában mind a kettőt használja: „Miután a retorikai alakzat olyan művelet, mely egy egyszerű kijelentésből kiindulva annak bizonyos elemeit módosítja, az alakzatokat két dimenzió mentén csoportosítom: a.) a művelet természete szerint, és

b.) a változó elemeket egyesítő *viszony* természete szerint. A művelet többnyire a szintagma szintjén, a viszony pedig a paradigma szintjén helyezkedik el. Úgy is mondhatnánk, hogy az előbbi a kifejezési formához (jelölők), az utóbbi a tartalmi formához (jelöltek) kötődik.”

a) A retorikai műveletek

„A klasszikus alakzatok sokasága kisszámú alapl műveletre vezethető vissza.

A ,beszédalakzatok’ vizsgálata azt mutatja, hogy öt kategóriára oszlanak: a hangzóismétlés (rím, asszonánc stb.), a hangzóhozzáadás (protézis, paragóga), a hangzó elhagyás (aferézis), a hangzófelcserélés (dierézis) kategóriáira, valamint a két hangzó sorrendjét felcserélő metatézisre.

A ,szerkesztési alakzatok’ ugyanezekre a — most már szavakon végzett — műveletekre vezethetők vissza: a szóismétlésre (anafóra), a szóhozzáadásra (pleonazmus), a szóelhagyásra (ellipszis) stb.

Freud is kimutatta, hogy analóg mechanizmusok játszanak szerepet az álomban, a szójátékban stb.: az ismétlés (*Der Witz*), a kihagyás (felejtés), a helyettesítés (nyelvbotlás) ...

Összegezve, két alapvető műveletről beszélhetünk. Ezek:

– a *hozzáadás*: a kijelentéshez hozzáadódik egy vagy több elem (mint különös eset ide tartozik az ismétlés is, ami azonos elemek hozzáadása);

– a *kihagyás*: a kijelentés egy vagy több eleme nem hangzik el; valamint két származékos művelet:

– a *helyettesítés*, mely mint a kihagyást követő hozzáadás értelmezhető: egy elem kimarad, hogy egy másik léphessen a helyébe;

– a *felcserélés*, mely két reciprok helyettesítésből áll: a kijelentés két elemének a permutációja.”

b) A viszonyok

Két kijelentés lehetséges viszonyai ugyancsak egy alapvető dichotómia — az „azonos” és a „más”, a hasonlóság és a különbség — szerint osztályozhatók. De — mint Durand leszögezi — „a problémát az jelenti, hogyan használható ez a két kategória a járulékos viszonyfokok meghatározására”. Miután ismertette e probléma megoldásának formáit Barthes, Greimas és Lupasco műveiben, Durand a következőkben összegzi a vitát: „Tényleg lehetséges, hogy nem is egy, hanem két alapvető dichotómiával kell számolnunk: a hasonlóság és különbség, valamint a szolidaritás és opposíció ellen tétpárral. S e két dichotómia viszonya ingatag és kétértelmű. A *pre-ödipuszi* fokon, amikor kialakul az én és a másik megkülönböztetése, a hasonlóság az egyazon osztályhoz tartozásnak, az én kiterjesztésének a jele; míg a különbség a kívülállásé, az elválasztásé. Az ödipuszi szakaszban a homológia megfordul: a nemi azonossággal viszont a vágy tárgyának az azonossága, versengés és konfliktus párosul.”

Durand a paradigma fogalmán alapuló, formálisabb definíciók pártjára áll: „Két elem „ellentétes”, ha kifejezéseit tekintve korlátozott paradigmához tartozik (például: férfi/nő); „más”, ha további kifejezéseket is tartalmazó paradigmához tartozik; „azonos”, ha egyetlen kifejezést tartalmazó paradigmához tartozik. A paradigma fogalmától úgy jutunk el a normaszegés fogalmáig, hogy felismerjük: egyazon paradigma két kifejezése normál esetben nem szerepelhet ugyanabban a kijelentésben. A normaszegés enyhe két „más” elem (egyszerű egybeesés), súlyos két „ellentétes” elem (két antagonisztikus elem találkozása) és nagyon súlyos két „azonos” elem (egyazon elem megkettőzése) esetén.

Két kijelentés viszonya az elemeit összekötő elemi kapcsolatok szerint lehet:

- azonosság: kizárólag „azonos” viszonyok,
- hasonlóság: legalább egy „azonos” viszony „más” viszonyok mellett,
- ellentét: legalább egy „ellentétes” viszony,
- különbség: kizárólag „más” viszonyok.

Hogyan határozhatók meg egy kijelentés alkotóelemei? ... A legegyszerűbb felosztás csak két elemet ismer: formát és tartalmat. ... ez a felosztás a reklámképre nehezen alkalmazható. Viszont ez a klasszikus alakzatok alapja. E két elem segítségével már kilenc, különböző viszonytípus alkotható meg a kijelentések között:

[táblázat!!!]

A paradoxon és a kétértelműség érdekes alakzatok, mert bennük a tartalmi viszony a formai viszonnal keveredik: a tartalmi viszony eleinte a formai viszonnal homológnek látszik, de jobban megfigyelve a dolgot, ez az olvasat a visszájára fordul.

c) Az alakzatok osztályozási táblázata

Valamennyi retorikai alakzat besorolható a fent meghatározott dimenziók szerint. A táblázat helyeit egy-egy alakzat példája jelzi:

[táblázat!!!]

VII.

Durand ezután rátér mind a huszonöt, a táblázatban kijelölt alakzatosztály tárgyalására s példáit a franciaországi reklámhadjáratokból meríti. Nézzük meg most közelebbről, az angol képes újságokból szinte véletlenszerűen vett, kis képmintán — néhány futó megjegyzés erejéig — az analógia mechanizmusát:

A klasszikus retorika a hasonlósági alakzatokat (Durand táblázatában: A2) a formai hasonlóságon (pl. rím, paranomázis) és a tartalmi hasonlóságon (pl. pelonazmus, hasonlat) alapulókra osztja. A hasonlat az egyik dologról azt állítja, hogy olyan mint a másik, még ha az összehasonlított dolgok formája különbözik is („Ő, a kedvesem olyan, mint egy piros, piros rózsza”). Durand cikkében a 4.a. illetve a 4.b. kép vizuálisan azt mondja: „Ez a cigaretta olyan (olyan egészséges), mint a természetes alapanyagokból sült kenyér.”

Durand definíciója szerint a hasonlósági alakzat „... elemek együttese, melyek közül egyesek a hasonlóság, mások a különбözés hordozói”. Az elvont meghatározás segítségével a hasonlósági szerkezeten alapuló fotográfiai típusok sokaságát fedezhetjük fel. Az 5.a. ábrán például, ugyanaz a modell szerepel valamennyi képen és a környezet, a testtartás is nagyjából azonos (a hasonlóságot hordozó elemek). Az (öltözék) elem viszont a különбözés hordozója, ami egyben a sorozat célját is jelzi: az öltözködési paradigma egy szeletének a vizsgálatát. Az időbeli egymásutániságra való utalás elmarad s ennél fogva a szintagma hatásosan „megdermed” egy ponton, lehetőséget teremtve a paradigmatis játékok teljes kibontakozására.

Az 5.a. ábrán a fogyasztó a szintagma és a termék a paradigma. Az 5.b.-n viszont a termék a szintagma és a fogyasztó a paradigma, lévén a termék az egyetlen állandó elem a (besütő napfény szintjének fokozatos emelkedésével jelzett) időkontinuumban.

Első pillantásra a 6. ábra az azonosság esetét képviseli (a táblázatban: A1), melynek egyik klasszikus alakzata az ismétlés („Láttam, láttam az igaz könnyeket ömleni”). A 6. ábrán azonban a vizuális ismétlés alárendelődik a képaláírás műveletének, ami kétértelműségi alakzattá (a táblázatban: A5) alakítja át. Az antanaklázis a kétértelműség klasszikus alakzata, melyben ugyanaz a szó ismétlődik más-más jelentéssel („Légy valaminek a mestere ifjúkorodban, hogy öregségedre mesterkedés nélkül megélhess.”)

A 6. ábrán látható reklám azt a gyakorta használt antanaklázist példázza, melyben a vizuálisan azonos jelölőkhöz különböző jelöltek járulnak a képaláírásokban.

Az epitokrazma a halmozáshoz tartozó alakzatok egyike (a táblázatban: A3), mely a szempontok sietős összegzését jelenti. a halmozás elsődleges jelöltjei a bőség és a rendezetlenség jelöltjei. Amint a 7.a. vizuális példáján is látható, ebben az alakzatban a tárgyak nem megfontolt elrendezésben, hanem összevisszaságban mutatkoznak. Amint Durand írja: „... az azonosság- és ellentét-viszonyokat csak letagadják, el nem tüntetik. A túláradást kifejező halmozás tehát romantikus alakzat.” Vagyis a retorika rendjében még a rend látszólagos hiánya is helyet kap.

Belátható, hogy a 7.b. kép is a halmozásra nyújt példát. Lévén az utolsó példánk, érdemes alaposabban szemügyre vennünk, hiszen rajta a halmozáson kívül más retorikai alakzatok is megfigyelhetők: antitézis, ami kifejező erejét tekintve ugyan gyenge, viszont érzelmi tartalmú (férfi/női ellentét); ellipszis — azoknak a nem látható egyéneknek a feltételezett közelsége, akiknek az ízlése, szokásai és társadalmi helyzete birtoktárgyaikból és reggelijükből kiolvasható. A sort, bár csökkenő hitellel, de folytathatnánk: az órák másodlagos paranomázia-alakzatot képeznek a nagyobb struktúrában belül — és így tovább.

Hogy miről ismerjük fel a jó reklámfotót, annak sok köze nincs a terméket szolgáló hatékonysághoz (ki tudja, hogy ez hogyan volna mérhető?). Annál több köze van viszont a jelölés szervezett gazdaságához, amihez még a műfogások előtérbe helyezése is társul. Ennélfogva hajlamosak vagyunk arra, hogy minden ilyen üzenetet — legyen akár vizuális, akár verbális — „esztétikainak” minősítsünk, függetlenül attól, milyen intézményes összefüggésekben jelentkezik. Ezért ne higgye senki, hogy a retorikai elemzés csak reklámképeknél alkalmazható. A Diane Arbus képeire vonatkozó első meggondolásaink rendszerező és pontosító eszköze is lehetett volna.

Durand a maga retorikájának tisztán jelölésbeli, logikai formalizálásával zárja írását. Meggyőződése, hogy ennek gyakorlati fontossága van: „Jelenleg az „ihlet”, az „ötlet” mítosza uralkodik a reklámtermelésben. Valójában a legeredetibb ötlet, a legmerészebb reklám sem más, mint az évszázadok óta ismert retorikai alakzatok valamilyen transzponálása. Ennek az a magyarázata, hogy *a retorika azoknak a módozatoknak a készlete, amelyek „eredetiséget” kölcsönözhetnek*. Ennélfogva valószínű, hogy az alkotófolyamat gazdagodna és könnyebbé válna, ha az alkotók tudatosan számolnának azzal a rendszerrel, amelyet ösztönösen használnak” (V.B. kiemelése).

Elsőként Freud figyelt föl a nyelvi jelenségek és a tudattalan szoros kapcsolatára: „A helyettesítések és tévesztések kialakulása a nyelvbotlásokban ... annak a kondenzáló munkának a kezdete, mely az álmok fölépítésében a legaktívabb.” Újabban Jacques Lacan és a párizsi freudista iskola ébresztette fel az érdeklődést Freud írásai iránt. A Freud által leírt mechanizmusokat Lacan a tudattalan retorikájaként értelmezi. A tudattalan egészének a struktúrája olyan, mint a nyelv, ezért „... ha a szimptómát metaforának nevezzük, az éppúgy nem metafora, mint ha azt mondjuk, hogy az emberi vágy metonímia. Mert a szimptóma *tényleg* metafora, akár tetszik, akár nem s a vágy is *tényleg* metonímia, bármennyire nevetségesnek tűnjék is ez a gondolat.”

Azt a funkcionális egységet, amit Freud az álom nyílt adatai és rejtőző tartalma között föltárt, Lacan jelölő és jelölt egységéhez hasonlítja. Amint Jean-Marie Benoist írja: „Az álmokat tehát rejtélyes szövegekhez, palimpszesztekhez hasonlíthatjuk, melyeknek a *poliszemiáját* feltárni a — pszichoanalitikus dolga. S teljesen félreoltható a Tudattalan romantikus felfogása, miszerint az egyfajta mélyréteg avagy titokzatos barlang, melyben okkult erők munkálkodnak.” Persze nem fogadható el a szimbólum természetének bizonyos — a fotográfiáról szóló írásokban máig felbukkanó — felfogása, amely a freudi mű népszerűsítéséből és elferdítéséből származik. Végülis Freud mondta ki azt is, hogy az álombeli szivar néha *tényleg* csak egy szivar.

VIII.

Brechtnek a tanulmányunk elején idézett szavai a fotográfiának — lényegéből fakadó — alkalmatlanságáról szólnak. Benjamin helyeselt: „Helyébe a megnevezés, a feliratozás lép, amely a fényképezést bevonja az életkörülmények általános irodalmiasodásának folyamatába — ami nélkül persze minden fényképészeti konstrukció örökké a körülbeliségben vesztegelne.” Majd így folytatja: „Nem az írás-, hanem a fényírástudatlan' — mondotta valaki — 'lesz a jövő analfabétája'. De kevésbé analfabéta-e az a fényképész, aki saját képeit nem tudja elolvasni?”

Benjamin gondolatának lényege világos; a kérdése pedig így szól: „Nem válik-e a felirat a fénykép legfontosabb részévé?” A fotográfiát mindenütt kísérő verbális szöveg tagadhatatlanul alapvető fontosságú. Hogy ezzel most mégsem foglalkoztunk, annak egyszerűen az az oka, hogy témánk a *képnek olyan olvasása* volt, melyet Benjamin még nem ismert, számunkra viszont már hozzáférhető. Ilyen olvasás híján a fotográfia — képfelirattal vagy anélkül — valóban „megragad a körülbeliségben”, ha ugyan nem jár még rosszabbul.

A verbalitás fontosságát nemhogy csökkentve, de ki is emelve, a szemiológia és a szemiotika fejlődéséből messzire vezető következtetések adódnak a művészetelméletre nézve. S ennél fogva megnyílik előtte a művészeti gyakorlat átalakításának a lehetősége is. Nemcsak az olyan fogalmak gyökeres újragondolása válik követelménnyé, mint amilyen a „figuratív” vagy az absztrakt elnevezés. Még fontosabb az, hogy visszavonhatatlanul kihúzta a talajt a „vizuális” és a „nem vizuális” kommunikáció szokványos megkülönböztetése alól. Abból, hogy egy üzenet anyagában vizuális, még egyáltalán nem következik az, hogy valamennyi kódja ilyen. A vizuális és a nem vizuális kódok nagyon sokféle és bonyolult módon hatják át egymást. Metz pontos megfogalmazásában: „A „vizuálisnak” az a totalitárius és monolit értelmű fogalma, ami egyes újabb vitákban kibontakozott, valójában fantáziaszülemény avagy ideológia és a *kép* (legalábbis ebben az értelemben) nem is létezik.”

Walter Grasskamp: Szöveg nélkül. A dokumentumfotó esztétikájához

„A helyzet ugyanis, írja Brecht, azért bonyolult, mert a *valóság* egyszerű *ábrázlása* soha ilyen keveset a valóságról nem mondott. Ha csak lefényképezzük a Krupp-műveket vagy az AEG üzemeket, jószerint semmit sem tudunk meg róluk. A tényleges valóság továbbcsúszott: a funkcióba. Az eldo logiasodott emberi viszonyok, így például a gyár, már nem fejezik ki magukat az emberi viszonyokat. tehát *valamit fel kell építeni*, valamit, ami teremtett, művi.” Walter Benjamin — aki Brecht bírálatát 1931-es művében, *A fényképezés rövid történetében* idézi — még Brechtnél is élesebben fogalmazott: Az alkotó mint termelő (1934) elmélete az elképzelhető legrosszabb színben tünteti fel az új tárgyiasság fényképészeit: „Kövessük most tovább a fényképészet útját; mit látunk? A fényképészet egyre árnyaltabb, egyre modernebb — s az eredmény, hogy manapság akár egy bérházat vagy egy szemétdombot is képtelen már megvilágítás nélkül lefényképezni. Annál kevésbé, mert most már egy duzzasztóműről vagy egy kábelgyárról sincs más közölnivalója, mint hogy: a világ szép. *A világ szép* — ez a címe Renger-Patzsch hírneves antológiájának, amelyben az új tárgyiasság fotóművészete a csúcspontra jutott. Még a nyomort is sikerült a divatos művészi tökélyvel megközelítenie s így esztétikai élvezet tárgyává tennie.”

Máig szívesen idézgetik a fényképezésről szólva a fenti két megállapítást. Pedig eléggé ingatag tézisek, még ha egykor Benjamin és Brecht is a hirdetőik közé tartozott.

Amikor Brecht valami *mesterségeset, beállítottat* követel, teljesen megfeledez az arról, mennyire mesterséges és megszervezett ügy — nemcsak technikai, hanem esztétikai vonatkozásban is — a Krupp-művekről készített legegyszerűbb fénykép is. Az ember már szégyell újra előhozakodni az idevágó közhelyekkel a fényképész vagy akár az amatőr fotós szokásos fogásairól, — de úgy látszik, Brecht ezeket nem nagyon ismerte.

Egy kis állattan

Már a kifejezésmód is az új művészet félreértéséről árulkodik: hogy egy kép nem *mond* valamit vagy semmit sem *nyújt* — ezek talán a fotográfiára illő kifejezések? Inkább azt bizonyítják, hogy Brecht nem is akarta alaposan szemügyre venni a fényképezést; a nyelv és a színház híveként olyan mediális imperialista szerepében lépett fel, aki a fotótól azt követeli: illeszkedjék be a társadalmi felvilágosítás sokműfajú szolgáltatásainak a szövedékébe, mielőtt még önmagára talált volna. Ráadásul nincs igaza: az A.E.G. vagy a Krupp-művek képe sokat elárul, persze — mint *Garasos igazság* ából (*Lichtenberg Pfennigswahrheit*) is tudjuk — mindenkinek mást: „A könyv olyan mint egy tükör; ha majom bámul bele, persze hogy nem apostol néz rá vissza.” S ha már az állatoknál tartunk: „Brecht dolgozószobájának egyik mennyezeti gerendájára festve a következő szavak olvashatók: *Az igazság konkrét*. Az egyik ablakpárkányon pedig kicsiny, fából faragott számár áll, amely bólogatni tud. Brecht táblácskát akasztott a nyakába s ezt írta rá: *Még nekem is meg kell értenem*.” Ez egyrészt nehezen érthető — nem eléggé konkrét neki a fénykép? —, másrészt megmutatja, hol van a kutya elásva,

hiszen a fényképek úgy nem is érthetők meg, hogy az ember számár módjára bólogat. A fénykép nem ismeri a szövegek viszonylag körülhatárolt olvashatóságát, miáltal minden olvasó képes annak eldöntésére, megértette-e és hajlandó-e azt elfogadni, amit az elolvasott szöveg mond. A számár, mely bólogat, ha megértette az üzenetet, egy fényképet szemlélve nem bólogathat, mert nem tudná, mikor és milyen vonatkozásban bólintson. Egy szó mint száz: aki propagandát akar csinálni, jobb, ha kerüli a fotográfiát. Nyelvi kiegészítések nélkül, csak fényképekkel aligha lehet átütő erejű igazságokat terjeszteni a népben. Még kevésbé alkalmas a fotó mozgósításra, hacsak nem olyan, rúdra erősített idol-kép, amelyet a felvonulók fejük fölé emelve hordozhatnak. Ami viszont nem jelenti azt, hogy a fénykép semmire se jó: a felvilágosítás nem feltétlenül propaganda s apostolainak sem kell megjártsaniok, hogy buták, mint a számár.

Ez is az is

Benjamin túl is megy Brechten egy lépéssel. Renger-Patzsch fényképeit bírálva *általános hatásukra* hivatkozik, pedig erről aligha tudott többet, mint amennyit ma tudunk — azaz semmit. Ami a fotó hatására vonatkozó, közszájon forgó vélekedéseket illeti, ezek pusztá feltételezések, amelyek mint hipotézisek mindaddig elfogadhatók, amíg nem válnak a fotográfusokat lebunkózó érvekké, akik a unkájukért több megértést érdemelnek, mint az olyan értelmezőkét, akik a saját reakciójukat tartják az egyetlen lehetséges, szükségszerű, sőt, a *képből fakadó* reakciónak, s egyéni befogadásmódjukat a közönség egészére kiterjesztik. Ezenkívül a fogyaszthatóság vádja túlságosan általános és semmitmondó. A felvilágosítás is fogyasztható, minősége csorbítás nélkül; gondoljunk csak Brecht sorsára az NSZK színpadain. Miután Benjamin nem dolgoz ki olyan kritériumokat, amelyek a *képek alapján* bizonyítanak, hogy azokat úgy kell érteni, ahogyan ő, csak Renger-Patzsch fotóalbumának a címe nyújthatott számára — ingatag — fogódzót. Ez a cím azonban nem a szerzőtől, hanem a kiadótól származik. Amint Herbert Moldering is megállapította: „A könyv címe, mely oly sok kritikust csábított arra, hogy bírálatát egyetlen csattanós megjegyzéssel zárja, nem Renger-Patzschtól, hanem a könyv kiadójától ered. Az eredeti cím *A dolgok* volt. A „dolgok” olyan esztétikai élménylehetőségének a visszahódítása volt a cél, amely minden természeti és technikai tárgyban egységesen ható formaelv hangsúlyozásán alapult.”

Nem nehéz arra válaszolni, miért érdemes még ma is vitatkoznunk Brecht és Benjamin álláspontjával: mint tekintélyek véleménye, még mindig nagy becsben áll, s ennél fogva sokkal inkább helyettesíti, semmint ösztönözné a *dokumentumfotográfia kritikai vizsgálatát*. A marxizmus klasszikusainak esztétikai ítéleteit általában nem nagyon lehet elfogulatlanul olvasni. Az ember vele hallja a cenzor hangját is, akinek nehéz munkáját ugyancsak megkönnyítették: „Mivel a tisztán érzéki tapasztalás első fokát gyakran nem törik át, mivel nem mindig azt látják, ami a jelenség hatása, összetartó ereje és mozgatója.” Na ugye, ez más elégséges indok egy Jarmatz úrnak ahhoz, hogy a *Neues Deutschland*-ban helyreigazítsa — nem egy dokumentumfotós, hanem — Christa Wolf művét. Látható: amit az irodalmár Brecht a fényképészek orra alá dörgölt, az ma saját kollégáit — a vulgármarxista hórukkesztétikát — segíti.

Brecht és Benjamin fotográfia-kritikájánál figyelemre méltóbbak a belőle fakadó gyakorlati következtetések; elvégre a szöveg-kép-kombinációk és a montázs követelése eléggé meggyőző akkor is, ha indoklasképp nem értékelik előbb le a néma és nem montírozott fotót — de ez a leértékelés nem véletlen. Léván mindkét bíráló irodalmi indíttatású, kézenfekvő volt, hogy az új médiumról alkotott véleményükhöz nyomban irodalmi receptet csatoljanak, voltaképpen nem is rosszat. Csakhogy a páciens nem is volt beteg, vagy legalábbis a diagnózis volt téves. Merthogy a fotográfia nem irodalmi műfaj, bárhogyan bosszantotta is ez az irodalmár Brechtet és Benjamins: vizuális médium s amilyen egyszerű, olyan nehezen érthető — és nemcsak irodalmároknak.

Egy kis irodalom

A Benjamint és Brechtet követő Dieter Hacker fotográfiakritikája a *Voksfoto* című folyóirat utolsó számában elvégezte azt, amit Benjaminsnak kellett volna megtennie: konkrét fényképeken demonstrálta, mivel szolgálta rá bíráló megjegyzéseire (Alfred Stieglitz A *fedélköz* című 1907-es képéről). Oly világos és találó Hacker bírálata arról, hogyan keveredett festészet és fotográfia Stieglitz felfogásában, hogy az ember csodálkozik, amikor Hacker is hasonló hibába esik: elvégre az nem a fényképész bűne, hogy képeitől többet követelünk, mint amennyit nyújtani tud. Hacker egyrészt belátja, hogy ez a kép semmiféle felvilágosítást nem nyújthat a rajta látható emberekről, másrészt mégiscsak ennek alapján ítéli meg a képet, ebben látja a hiányosságát. Ilyen hiányosság azonban csak hamis várakozás, regényeken és festményeken iskolázott szemlélet tükrében merülhet fel, mely csak azért foglalkozik a fotográfia irodalmiasságával, hogy hiányát állapíthassa meg. Hát persze.

Vessük össze Stieglitz fotóját Ford Madow Brownnak csak ötven évvel korábbi festményével — a *Búcsú Angliától* cíművel — s nyomban feltűnik a várakozás történelmi gyökere az irodalmias történeti festészetben, amelyet Madox Brown a jelenkori történelmi vonatkozásában is céltudatosan érve nyesíteni akart. Hogy mi mindent el nem mond! A jelek egész láncolatát sorakoztatja fel, hogy a kortárs szemlélőben kétség ne maradhasson afelől, merre tartanak az utazók: a hajó pereméről lógó káposztafejek az út hosszúságát jelzik, az izgatott ember dühe a háttérben, a gyász és a dac az előtér két figurájának az arcán mind azt jelzi, hogy útjuk nem éppen Eldorádóba vezet, még ha ezzel kecsegtet is a hajónak a mentőcsónakon olvasható neve. A csecsemőnek az asszony köpenyéből előbújó és a kezét fogó keze végképp teljessé teszi a Szent Család menekülésére történő utalást: festett történelem; „a kép többszöri olvasást igényel, síkjai és alakjai úgy fonódnak egymásba, mint egy puzzle darabkái, a pillantások széttartóak, mint Manet-nál, mindegyik valami másról szól” — írja Günter Metken képelemzésében. Ha fotóról írna, kifogásolhatnánk metaforikus kifejezésmódját; itt azonban helyénvaló, mert a kép úgy *meséli el* az ábrázolt alakok történetét, hogy a néző még száz év múltán is sejti, merre tart a hajó: a gyarmatokra, Ausztráliába, mert Angliában már semmire sem lehet jutni.

Névtelenség

Stieglitz *Fedélközén* az embereknek nincs már ilyen identitásuk, s éppen ez a kép erőssége: a fotográfia az anonimitás, a névtelenség közege, mint ahogyan a regény a neves személyeké, az individualitásé. Évekkel ezelőtt, hogy Beckett hasonló című regényében a *Névtelen* bevonult volna az irodalomba — még Kafka és Brecht *Akárkijének* is volt legalább egy névként szolgáló kezdőbetűje —, a fényképezésben már helyet kapott az anonimitás problémája. A névtelenség a fotográfia korai *témáinak* egyike, nem pedig gyengesége, ahogyan azt Hacker sejteti, amikor többet követel a fotótól, mint amit a városban tett egyszerű körséta nyújt: ki várná még el, hogy az ismert terepen tett körséta során, csak ránézésre, megtudjon valamit a járókelőkről, sorsukról és jellemükről; egyáltalán: kinek hiányozna ma az ilyen tudás? Alig száz éve annak, hogy a városiasodásnak ez a következménye, a legszűkebb életösszefüggés anonimitása az irodalom középpontjába került. A kor képzelgése, hogy a nagyváros névtelenségében a járókelőkről ránézéssel leolvasható — mint egy rejtjeles üzenetből — származásuk, foglalkozásuk és sorsuk, az irodalomban réges rég lefutott már, a fotókritikában viszont máig eleven. Pedig egy fotótól éppoly kevésbé kívánhatunk ilyen információt, mint a mindennapi tapasztalatból, s a képszemléletnek a — nem utolsósorban a történelmi festészetnek, de a családi fényképnek is köszönhető — hagyományai mégis gondoskodnak arról, hogy a fotósokat

irodalmiasságuk szerint ítéljék meg, aminek során e szemlélet helyes eredményét tévesen — mert szemrehányásként — fogalmazzák meg: a fénykép nem regény, nem röpcédula, nem politikai gazdaságtani elmélet és nem felhívás.

De akkor micsoda? Ha meg akarjuk tudni, nem elegendő mindig csak arról beszélni, hogy mi *nem* és mit *nem* tud nyújtani, hanem arra kell törekednünk, hogy feltárjuk ennek a médiumnak a sajátosságait. Tehát először is el kell ismernünk jogát az önállóságra, a különös mediális teljesítményre. Egyik érdeme kétségtől az, hogy benne közegére talált a modern mindennapi tapasztalás sajátossága, a puszta látvány túlereje, a vizuális észlelés túlsúlya. A mindennapi észlelésben ez a túlsúly a vizuális kínálat gazdagságát és a társadalmi tapasztalat hiányát jelenti. Már Sander fotóalbumában, az *Antlitz der Zeit*ben is — mely látszólag tudatosan lépett fel a fotó névtelenségével szemben — az előszót író Alfred Döblin e próbálkozás korlátaira hívta fel a figyelmet: „De míg a halotti maszkokról túlnyomórészt a változatlan anonimitás tekint ránk (...), itt: egyéneket látunk? Érdekes, hiszen úgy vélnénk, ezek egyének. De az ember hirtelen észbe kap — itt mégsem egyéneket látni!” Egyéniségnek és névtelenségnek evvel a szembeállításával, mely a halotti maszkok és a fotográfiák összevetésén alapult, Döblin világosabban megfogalmazta Sander fotóinak ellentmondásosságát, mint az a posztumusz kiadott Sander-kötet, mely *Emberök maszk nélkül* (*Menschen ohne Maske*) címmel jelent meg. S félő, hogy ez a cím éppúgy maga alá temeti majd Sander fotóit, mint ahogy Renger-Patzschéit üldözi máig a szép világ. Ember és maszk között a fénykép éppúgy nem tud különbséget tenni, mint a nagyvárosi lézengő, mert a vizuális élmény nem támaszkodhat társadalmira; a téma egyik korai fotográfiai feldolgozása a *Emberök az utcán* (*Menschen auf der Strasse*) jellemző címmel jelent meg 1931-ben. Vajon elgondolható-e az ellenkezője, lehet-e úgy fényképezni, hogy ezzel társadalmi tapasztalatot közvetítsenek vagy hozzanak létre?

A címzett motívuma

Hans W. Mende valósított meg egy, ebből a szempontból érdekes gondolatot. Miután a postás-szakszervezet képviselője a berlini posta hivatalnokairól és alkalmazottjairól rendelt nála képeket, Mende úgy döntött, hogy képeiben bevallja a helyzet mesterkéltségét azzal, hogy minden modellje munkájából pillant fel. A képeket egyaránt látható a munkahely és a munkaruha; mégsem ábrázolják igazán sem a lefényképezett személyeket, sem az intézményt, sem az intézményes szerepek differenciáltságát. De miért? Talán nem lehet intézményeket fényképezni? Itt mintha a sorozat fotográfiai elve is határaiba ütköznék; amit Sander még elő tudott varázsolni képtárából — a szociológia —, egyre nehezebben oldható meg képekkel. Hogy miért próbálkoznak vele mégis? Erre a fényképezésnek az a sajátossága csábít, amely lehetővé teszi az *egymásmellettséget*, azt az egymásmellettséget, amellyel számtalan — a galambtenyésztő egyesületek és a futballklubok világháborús halottait, de a művészetek óriásait is felsoroló — tábla él. Csakhogy más, egyszerűbb a halottak egymásmellettsége, mint az élőké. Az élők egymásmellettsége nem összezszerű, hozzáadásos, mert az élők bonyolult viszonyokat alkotnak egymással. Ezt viszont a fotográfia valóban nem ragadhatja meg; amint nem lehet fogalmakat festeni, úgy nem lehet társadalmi viszonyokat sem fényképezni — ebben máig érvényes Brecht megállapítása. Kivéve — s ezzel tényleg elvágjuk a gordiuszi csomót —, ha a fényképezéssel sikerül új *társadalmi viszonyokat* teremteni. Az ilyesfajta *beavatkozó fotográfia* mintapéldáját Günter Rambownek Kassel északi városnegyedében megvalósított fotóakciója képviseli, amelyet részletesen dokumentált „... s ezek mind az utca képei” című könyvében. A fényképezés folyamatát, amelyet a fényképész és a képi motívumok társadalmi interakciójaként fog fel, döntő módon kiegészíti azzal, hogy a lefényképezettek nem korlátozódnak képi motívumokra, hanem a fotográfia és a lefényképezettség címzettjévé és haszonélvezőjévé lépnek elő. Ezzel mellesleg megoldódik a társadalmi dokumentumfotó egy másik, sokkal súlyosabb, „klasszikus” ellentmondása is: míg a „normális” dokumentumfotós gyanakvást kelt, hogy kéjesen

rögzíti a nyomor, a másmilyen társadalmi lét, a furcsaság és az abnormitás képeit, hogy azután azok elé tárja, akik egészen másképp és jobban élnek, s mintegy társadalmi pervezitásként gyönyörködnek bennük; addig a lefényképezettet megillető fotográfia olyasfajta felvilágosítást jelent, amelyhez nem kapcsolódik semmiféle kétértelműség. De ezt se tekintsük dogmának, mert ha igaz is, hogy a dokumentumfotók sokfélesége tápot ad annak a gyanúnak, hogy valójában a mindebben nem érintett közönség *voyeurizmus*ára spekulálnak, ugyanakkor és ugyanilyen mértékben a társadalmi állapotokra vonatkozó felvilágosítás esélyét is növelik. Ritkák az olyan terjesztési modellek, amelyek korlátozzák, netalán ki is zárják a puszta voyeurizmus lehetőségét; főleg mivel éppen a művészeti piachoz simuló, szerteágazó és személytelenségükben szinte aszociális közvetítési modellek — a *kiállítás* és a *könyv* — örvendenek a legnagyobb tekintélynek. Jelentős tényként könyvelhetjük el tehát, ha egy művészi ambíciójú és iskolázottságú fényképész — Candida Höfer — nemcsak a Becher-tanítványok jó reklámot teremtő útját járja, hanem iskolai használatra is készít diasorozatot, amely éppúgy szolgálja a németországi török vendégmunkások életéről készített dokumentumfotóinak a felvilágosító szándékát, mint amennyire csodálkozást ébreszt azáltal, hogy művész létére leereszkedik a képszemlélet ilyen banális szféráihoz.

A társadalmi dokumentumfotográfia minőségéről nemcsak az dönt, mennyire sikerült a motívumokat megragadnia, hanem az is, mit tesz a fotós azért, hogy képeinek terjesztésekor megakadályozza, hogy mint a közömbös közönséget vidító apolitikus anekdotácskák avagy borzongást kiváltó eszközök működhessenek. Élősködő az a dokumentumfotográfia, amelyik beéri azzal, hogy társadalmi helyzetekről konstruált képeit átengedi a művészeti világnak, hogy az láttukra társadalmi magasabbrendűségét élvezhesse. Élősködő mindenekelőtt akkor, ha a képekről leolvasható, hogy a fényképész kifejezetten arra törekedett, hogy a témát olyan pillanatban kapja el, amikor az nevetséges vagy kínos benyomást kel.

Rambow munkája és a *beavatkozó fotográfia* elmélete után a dokumentumfotóról gondolkozva kikerülhetetlenné vált a nyilvánosságához fűződő kapcsolatának a vizsgálata, amennyiben az ő példájuk ideáltipikusan létrehozta a fotográfia motívumának és címzettjének az azonosságát. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy ebben jelentős példával járt elől a videócsoportok munkája, s a *munkásfotográfia* hagyománya is megőrződik. Mert a lefényképezett munkás önmagában még nem munkásfotográfia. A munkásfotográfia ismertető jegye nemcsak az volt, hogy a negyedik rendet is beillesztette a fotogén tárgyak kánonjába, hanem hogy a fotográfia a társadalmi szerveződés kristályosodási pontját, a társadalmi alakulás olyan terepét hozta létre, melynek kerete egy meghatározott — a fényképekből is kiolvasható — világkép volt. A munkásfotográfia, mely társadalmi összefüggésben dolgozott és eredményeit alkotta a pusztán vádaskodó társadalmi dokumentumoknak, melyek a társadalmi vonatkoztatási mezők váltogatásával húztak hasznat a kuriózumból.

S a Krupp-művek munkásfotósának e gyártelep fotója is sokat mondott.

Dokumentumok

A fotográfia önállóságát mediális jellemzője, a névtelenség biztosítja; sajátos profilját viszont a *történelemhez való viszonya* teremti meg.

Sok, egészen más indítékkal készült fényképből válik utólag dokumentumértékű fotó. Mivel a fotográfia sosem tudja motívumát teljesen kiszakítani a mindennapok összefüggéséből, minden fotó akaratlanul és elkerülhetetlenül megőrzi a mindennapok egy darabkáját, egy olyan történelmi miniatúrát, amely már pár évvel később is hihetetlenül nagy értékre tehet szert, főleg azért, mert

szemléletes. Semmi sem nyújtja a történelem olyannyira érzékletes élményét, mint a lefényképezett, esetleg akaratlanul fotografált tárgyak és látképek. Talán csak a film vetekedhet velük, de hatósugarát mindenképp korlátozza az, hogy korábban és nagyobb számban léptek fel amatőr fényképészek, mint amatőr filmesek. A tárgyak története persze nincs rajta e képeken, mert a pillanatfelvétel előtt az teljesen rejtve marad. De a történetiség észlelésében, a történelmi változás belátásához értékesek ezek a fotók, mert — s itt megengedhető a médiumok keverése — szemléletesebben szólnak a történelemről, mint néhány történész, aki abban a tudatban ringatja magát, hogy visszatekintve rekonstruálni tudja a történelmet annak marxista szükségszerűsége szerint.

A ma dokumentumértékük miatt fontos fényképek zömét eredetileg nem dokumentumfotónak szánták: Adolf Lazinak, egy áruház-tulajdonos fényképész alkalmazottjának a képeit például ma sem csinálná meg jobban egy — a térelrendezés és a tárgykoreográfia minden csínját-bínját ismerő — dokumentumfotós sem.

Még a családi fényképalbum tetszőleges képeit is dokumentumképekké avatja a történelmi távlat; mintegy melleleg mutatják be azt a első berendezést és banális interieurt, ami a képek készültékor érdektelen és mindennapos volt, mára azonban idegenszerűen hat. az amatőr fotóknak az is történelmi jelentőséget kölcsönöz, hogy feltárják előttünk, hogyan látta vagy akarta magát látni a család, s *ehhez* hogyan használta fel a fotográfiát.

Bár végül mindezek a képek dokumentumokká lesznek, a dokumentumfotográfia természetesen azokkal foglalkozik, amelyek eredendően dokumentumképeknek készültek. A dokumentumfotó nem tévesztendő össze közeli rokonaival — az eseményfotóval és a képriporttal. A dokumentumfotó artisztikus magját éppen az alkotja, hogy tárgyát a sajtó vagy a propaganda értékesítési összefüggésein kívül keresi és alakítja, illetve, ha konkrét megbízatásból fakad, akkor a megbízás egyszerű követelményeinek olyan mesterségbeli és esztétikai pontossággal igyekszik megfelelni, amelyet a megbízó már aligha vesz észre.

Történelem

A történelmi távlattal és dokumentatív lehetőségeivel példamutató módon foglalkozott Johannes Bönsel, a mai dokumentumfotósok egyike: utánajárt a történelmi felvételeknek, hogy szembesítse tárgyuk akkori és mai látványát. Kell-e még ezek után, hogy a megértést elősegítendő, értekezést függesszen képei alá a lakótelep-építésről és a táj tönkretételéről? Nem, a konstrukció elve tökéletesen elegendő s közben egyáltalán nem tér le a dokumentumfotó sajátos terepéről, sőt, kijelöli annak határait. Szembeállításai — a mai lehetőségek között — a legerőteljesebbek közé tartoznak, mert Bönsel nem sajnálja a fáradságot és feltétel nélkül követi a túlnyomórészt névtelen elődei által használt nézőpontot, fókusz távolságot és képkivágást. S azért sem, mert modellt és példaképet teremt a művésznévtől független dokumentumfotónak, mely kritikai helytörténeti múzeum módjára tárhatja föl egy település lakossága előtt közvetlen környezetének a megváltozását.

A fotográfia természetesen nemcsak utólag töltheti be a történelmi tapasztalás eszközének a szerepét. Thomas Struth és Tata Ronkholz munkája, mely a tartományi gyűlés új épülete miatt lebontásra ítélt düsseldorfi kikötő területét dokumentálja, mintegy *előleget* vesz föl erre a felértékelődésre, amikor egyfajta gyászfeldolgozó munkával előre kimondja azt, ami csak a későbbi szemlélők előtt lesz nyilvánvaló: hogy a kikötői építmények szépek voltak, annál mindenestre szebbek, mint amilyen a tartományi gyűlés új székháza lesz.

Nincs abban semmi meglepő, hogy Tata Ronkholz részt vesz egy ilyen munkában, hiszen a régi *ivócsarnokokról* készített sorozata is erre a nosztalgiára épített, mely az új építkezések nyomása alól a múltba menekül. Meglehet, hogy a kispolgári és munkásnegyedek világáról, és a bennük megbúvó városi oázisokról készített fotóit „tartalmi nyafogás” hatja át (Schürmann), de ez nem csökkenti munkája értékét; az eltűnő városi kultúráról készített leltárt nem érinti az, hogy ez a kultúra az ivócsarnokba nyíló kilátássá szépítette magát. Ellenkezőleg, annál értékesebb lesz a dokumentáció, minél több idő telik el a mindennapi mesterséges dolgok eltűnése után, de még élnek azok az emberek, akik mindezt gyermekként vagy felnőttként ismerték. A történelem költészete lecsapódhat a dokumentumfotográfiában, mely — ha nem is őrzi meg — kijátssza a mulandóságot.

Különös érdeklődésre tarthatnak számot azok a fotók, amelyeket *eleve* dokumentumnak szántak, s amelyeket a történelmi távolság mintegy megkettőzi a dokumentumértékét. Vagy talán csak értékelőlódásról van szó: ha Walker Evans felvételei ma képaláírás nélkül szerepelnek egy könyvben, s a szükséges adatok apró betűs függelékbe szorulnak, kiderül, hogy a történelmi távlat következtében nélkülözhetővé válik a történelmi pontosság. S kit érdekel még hatvan év múltán, hogy a Ronkholz ivócsarnokai Oberkasselben voltak-e vagy Essenben?

Társadalmi földrajz

A pontosság viszont elengedhetetlen azoknál a dokumentum-felvételeknél, amelyeket nem történeti, hanem a társadalomföldrajzinak nevezhető távolság avat dokumentummá. Hiszen a társadalom csak az elvont szemlélet előtt tagolódik osztályokra és rétegekre; a mindennapi tapasztalás mozgásterében ez a társadalmi és politikai töredezettség elsősorban településföldrajzi megoszlásként jelentkezik, mely minimális, de szigorúan érvényesített távolságokban csapódik le: a lakóhely, a szakmai pálya, a szabadidő terei és a munkahelyek Hine vagy Riis dokumentumfotóinak készültekor *kis térben* tényleg *olyanyira távoleső területek* voltak, hogy a fotográfiának úgy kellett kapcsolatot teremtenie e társadalmi kontinensek között, mint az expedíciókról visszatérők beszámolóinak. A dokumentumfotónak ez a vívmánya — mely a társadalom szorosan egymás mellett húzódó, de kapcsolat nélküli tartományaiból vezeti le közvetítő munkáját — máig sem veszített jelentőségéből. Melyik egyetemista gondol például az akadémiai kulisszák mögött meghúzódó, az intézményt fenntartó munka világára? A marburgi munkásfotográfia-csoport egyszer végigfényképezte azokat a színhelyeket, ahol az egyetem is a kétkezi munka világa. S bár egy-egy képük kevésbé megszerkesztett, mint Mende postai ödüsszeiája, a marburgi dokumentáció mégis szemléletesebb, valószínűleg azért, mert a sorozat szerkesztési elve egyszerűen sokkal cselesebb.

S bárhogyán árásszanak is el minket a képek, ha a tanulmányi gyakorlatát töltő egyetemista vagy a bevonulás megtagadása miatt civil szolgálatra kötelezett fiatalember fényképeket készít ott, ahol dolgozik: végignézve az aggok házáról, a börtönről, az intenzív osztályról, a rokkantak házáról vagy egy vidéki pszichiátriai klinikáról készült képeiket kiderül, mennyire nem ismerjük azt a társadalmat, amelyben — hitünk szerint jól tájékozottan — élünk. Tabuként kezelt területeket vonnak be a képek világába ugyanúgy, mint Hine és Riis a maguk korában, amikor a tabuk a gyermekmunkára, a hajléktalanokra és az elnyomorodásra vonatkoztak.

A mindennapok ismeretlen régióinak a feltárása, a fehér foltok és a tabuval sújtott témák kutatása még akkor is a dokumentumfotó feladata, ha fennáll az a veszély, hogy a felvilágosítás szándéka görcsös témahajszolássá torzul. Akármilyen buzgón és makacsul keressék is a fiatalabb dokumentumfotósok az ilyen, még sohasem fényképezett témákat, melyek azután tematikai felcserélhetetlenséget szavatolnak a munkájuknak, egyéni hangra törekvésük haszonélvezője mindig a néző lesz — igaz, *nem minden néző*. Az ugyanis csak a fotóelmélet egyik mítosza, hogy egy kép

minden néző számára azonos; Benjamin csak erre a szóbeszédre alapozva konstruálhatta meg Renger-Patzsch fotóinak a hatását. Épp az ellenkezője igaz: a társadalmi dokumentumfotó jelentése ugyanúgy nem változatlan, mint a történeti dokumentumfotóé. Az egyik néző esetében a dokumentumfotó jelentheti azt az utolsó cseppet, amelytől kicsordul a pohár, s kritikus szemlélőből a politikai folyamat elkötelezett résztvevőjévé válik; míg a másoknak mindez már régi nóta. Ugyanez az oka annak is, hogy nem jelenthetjük ki általános és végső érvénnyel: *a dokumentumfotó mindig kommentárra szorul*. Ami az egyik nézőnek a képre nézve magától értetődően nyilvánvaló, azt a másik talán csak körülményes kommentárok kíséretében látja be — s az ilyen kommentár azután olyan hosszú is lehet, hogy voltaképpen feleslegessé teszi, s csak illusztrációként hurcolja magával a fotót.

Szó és kép

Így azután csak a konkrét közönség és — a fotografálhatóságon túlmenő, pontos — közlési szándék összefüggésében dönthető el az, mennyi szövegre van szüksége egy-egy képnek. Fotót persze mindig úgy kell készíteni (és nézni), mintha nem igényelne nyelvi kiegészítést, mivel saját „nyelve” van. De ennek a látásmódnak alig vannak hagyományai: rácáfolva minden jóslatra, mely az optikai korszak eljövételét hirdette, olyannyira *kötődünk a szöveghez*, hogy pillantásunk a festményről a szignatúrára és a címet feltüntető táblácskára siklik át, hogy azután — látszólag megokosodva — térjen vissza a képre; ez a szokás az absztrakt festészet áttörése után. Ez a látási szokás — mely boldogan kap mindenféle verbális kommentár után, csak hogy meneküljön a kép sokértelműségétől — a fotográfiára is rányomja a bélyegét. Ennek a függőségnek a játékerét használja ki Hans Peter Feldmann — munkája ennél fogva a fotóelmélet legérdekesebb művészi adalékaihoz tartozik. A kölni kiállításához kapcsolódó tervét — hogy Köln napilapjaiban tetszőleges fotókat jelentet meg mindenféle képaláírás és a mellettük olvasható cikkekhez fűződő kapcsolat nélkül — akkor sem fogadta volna határozottabb elutasítás, ha pornóképeket kínált volna fel; elvégre a kép szöveg nélkül — nyomorék. Másrészt a szövegek ugyanakkor meglehetősen önkényes módon kezelik a képeket; Feldmannak egy másik munkája azt mutatja be, hogyan kap ugyanaz a hírügynökségi fotó más és más képaláírást a különböző napilapokban. Amikor Susan Sontag azt állítja, hogy az ipari társadalmak polgárai *a képélvezet rabjaivá* lettek, nem gondol arra, hogy a képeknek sohasem engedtetik meg az, hogy szöveg leplek nélkül — még a kötelező képaláírást is elhagyva — furakodjanak be a tömegkommunikációba. A tömegkommunikáció ugyanazzal a könyörtelenséggel jár el, mint azok az észak-amerikaiak, akik ketchupot öntenek mindenre, amit csak feltálnak nekik: még egyet rátesz a fotókra, mert a szövegnek elsőbbsége van.

Hitelesség és megrendezés

Egy másik Feldmann-akció is a fotó elméleti problémáinak a középpontját célozta meg: essen képei tudatosan mellőzik az alakítást, ami annál érdekesebb, minthogy az alakítás túlsúlya éppen a dokumentumfotográfiában válik problematikussá. Mert a dokumentumfotónál hökkent meg igazán az, hogy a dokumentált történés mellett, vagy azt még háttérbe szorítva is, a fotográfus kézjegyét szintén felismerjük. Mint ahogyan a gyakorlott szemnek idővel feltűnnek Hines és Riis alakítási szokásai, ugyanúgy körülvesszük például Becherék stilizálásai a tárgyakat — legalábbis a képeikkel szemben felhozott szokványos ellenvetések szerint. Ma úgyis Becheréknél köt ki a dokumentumfotográfia minden elemzése s a hozzájuk való viszony hitvallás kérdésévé lett: mellette vagy ellene? Becherék fotói persze valóban szimptomatikus értékűek: Sehol nem éleződött még ki

ennyire az az ellentmondás, amely a fotográfiával szemben támasztott két követelmény között húzódik — egyrészt legyen hiteles, azaz olyan vizuális képmást nyújtson, mely igaz, realista, természetű, hamisítatlan, pontos (és még sorolhatnánk a fotográfia meglehetősen vizuális leképező képességét körülíró jelzőket); másrészt ma már minden gyerek tudja, hogy a fénykép minden szempontból csinálmány, ami a visszaadás hűségéből fakadó meggyőző erejét illeti, az egy alaposan kimódolt csalásból adódik, mely részben a technikai felszerelésben, részben pedig abban jelentkezik, ahogyan a fotós ezt a felszerelést kezeli. Hine és Riis megkapó felvételei is beállítottak. Nem az életből elcsúszott jelenetek, hanem kis színdarabok, melyeket meg kellett rendezni a fényképezőgép számára, mert az csak így tudta befogni a képeit — a szó szoros értelmében — vakítóan sugárzó valóságot. Míg a társadalmi dokumentumfotó apologétái párthíveiknek elnézik ezt — az igazság érdekében elkerülhetetlen — csalást, fenntartásaik teljes súlya Becherékre nehezedik, merthogy őket nem a társadalmi dokumentumfotó érdekli, hanem az olyan fotográfia, mely nem a társadalomföldrajzi, hanem az esztétikai foglalkozási vakságot próbálja megszüntetni. A kritikusok ellenvetései Becherék felismerhető tárgykonstruáló modorát érik. Helmut Hartwig már 1970-ben megkezdte a fenntartások sorolását, melyek — egyre élesebben — máig meghatározzák a Becherékről folyó vitát. (...)

A vita hevét időközben az is fokozta, hogy egyesek fasizmussal vádolják Becheréket olyan indokok alapján, amelyeket Hartwig annak idején még sokkal mérsékeltebben fogalmazott meg. ezáltal felerősödött az a tendencia, amelynek következtében a Becherék körül folyó vita egy helyben toporog: az ugyanis, hogy bírálók és hívek egyaránt olyan kizárólagossággal fogalmazzák meg — és gyengítik — értékítéleteiket, ami csak pozitív vagy negatív véleményeket enged meg, de e képek erősségeinek és gyengéinek — a fotográfia ambivalenciájához igazodó — dialektikus mérlegelését nem. Mert a fotók — ellentétben az egyetemes tudományelméleti játékszabályok értelmében vagy igaz vagy hamis tudományos állításokkal — nem osztályozhatók egyértelműen. Lehet-e egyáltalán komolyan azt állítani, hogy egy fénykép hamis, vagy azt, hogy igaz? A dokumentumfotót érő leginkább felkapott vád szerint az ambíciózus alakítás csorbítja a lefotografáltak hitelességét. Ha végignézzük azokat a felvételeket, amelyeket Walker Evans készített, mielőtt sikerült volna megcsinálnia azt a fotót, amelyet akart — személyében gyanún fölül álló tanúnk van arra, hogy az esztétikai alakítás és a társadalmi dokumentáris hűség nem zárja ki egymást — sőt, egymástól elválaszthatatlan. Csak e kettő értő összekapcsolásából születhet jó dokumentumfotográfia: abból, hogy a fotó felhasználásán felismerhető azoknak a társadalmi viszonyoknak a végiggondolása, amelyekben készült s hogy a fotóról látható, hogy meghatározott technikai és esztétikai megoldások *tudatos* választásának az eredménye. Ekkor már lehet bírálni az alakítási eszközöket — s csak ezeket, nem pedig az alakítás tényét. Ezt a különbséget nem mindig veszik figyelembe. Az embernek néha az az érzése támad, hogy a kritikusok egyáltalán rossz néven veszik, hogy a művészi ambíciójú fotósoknak vannak ilyen ambíciói — mintha rossz társadalmi viszonyokat csak rosszul volna szabad fényképezni. Ide tartozik Benjaminsnak Renger-Patzschról írott kritikája is, mert Benjamin — aki olyan ragyogó stilisztá, hogy az ember nem nagyon mer hosszabb részleteket idézni az írásaiból, mert a saját írásmódjára vetne kellemetlen fényt — azt hányja Renger-Patzsch szemére, hogy megszépíti a tárgyakat, amelyeket lefényképez. Vagyis a gondolkodótól nem vesszük rossz néven, ha a nyomorról filozofálva ragyogó megfogalmazásokat nyújt, de rögtön hazugságot és csalást szimatolunk a fotósnál, ha képei nem alulexponáltak és nem mozdultak el, mint ahogy az a léttől lenyűgözött munkásfotónak állítólag illik.

Érdekes, hogy a Becheréket illető, országszerte űzött bírálat alig alakított ki a fotók megítélésére alkalmas *kritériumokat*, hanem megelégedett azzal, hogy hangot adjon meghatározatlan gyanakvásának. Pedig Becherék éppen azt tették, amit Brecht követelt; valami mesterségeset, beállítottat alkottak; fogásaik az elidegenítés műfogásai — csak hogy érdeklődésük nem a társadalom, hanem a formák történetére irányul s ezért azután az őket érő bírálat is inkább ezt az *érdeklődést* veszi célba.

Alakítás és hitelesség viszonyát egészen másképp kérdőjelezte meg Ben Oyne: valamennyi fotóelméleti dokumentum-felvétele rekonstrukció, még ha sok esetben az ember nehezen hiszi is el. Méghozzá olyan, a részletekbe belefeledkező gondossággal és munkával készített rekonstrukció, mely semmiben sem marad el egy filmgyári kellékesétől. Fotóinak látszólagos hitelessége az alakítás trükkjeiben rejlik — s ez a megfordítás ravaszul fenéken billenti azt a szokványos véleményt, miszerint csak az alakításról való lemondás szavatolhat hitelességet.

Leopold Rombach: Tíz tétel a fotóról — előmunkálatok a fotó általános elméletéhez

Az alábbi gondolatmenet az eddig ismert megközelítésmódok többségét a feje tetejére állítja. S nem gondolkodói önkényből, hanem abból az elégedetlenségből fakad, amit a számunkra ismert fotótémájú publikációk kiváltottak.

A kiindulópont a következő: a fotográfiai problémák spektruma két szélső pont között húzódik, s a publikációk is ehhez igazodnak. Az egyik végpont a fotográfia technikájára és tárgyközeliségére vonatkozik — nem veszi figyelembe viszont a háttérben zajló döntéseket és az érdekek összefüggésrendszerét. A másik oldal pedig csak a szociológiai vonatkozásokkal törődik, ugyanakkor alig tud valamit a kép keletkezésfolyamatáról. Ez a feszültség az irodalomban is tükröződik; például a technikára összpontosító didaktikus művek (Feininger, Graeb) és a tulajdonképpen politikai elemzések között, amelyeket például a „vizuális kommunikáció” irányzata is nyújt.

Ezzel szemben mi közvetíteni próbálunk a fotográfia technikája és szociológiája között, a szemiotikából és a tömegkommunikációs kutatásokból vett gondolatokra támaszkodva. Összekapcsolásukat az teszi lehetővé, hogy mindkét irányzat visszavezethető döntési mechanizmusokra. A szemiotológia leíró eljárásokat nyújthat a képkeletkezés és -észlelés problémájához, a tömegkommunikációs kutatás pedig feltárja a környezet értékesítési formáinak hatását a fotóra mint jelre.

A fotók kérlelhetetlen valósággözelisége például a szemiotológia nyelvén egészen másképp fogalmazódik meg: a szemiotológia ezt ugyanis azzal magyarázza, hogy a fotográfia az észlelési kódok sok lényeges vonásának a megjelenítésére képes. Ez a megfogalmazás úgy talál gondolatilag pontosabb kifejezést a problémára, hogy nem nyúl vissza a fotográfia mint mértékarányos való ságpótlék problematikus értelmezéséhez.

Tegyük hozzá, hogy Umberto Eco szemiotológiai gondolataira támaszkodunk, mivel az elméletileg igen gyümölcsözőnek tűnik, ellentétben például Morris szemiotikájával, amely az ikonitás fogalmát meglehetősen primitív formában használja.

Végül: az alábbi vázlat csak meghatározott állítások sorozata, melyet a kifejtés során nem szembesítünk más megközelítésmódokkal. Lévé antitétikus jellegű állítások, erre az eljárásra volt szükség ahhoz, hogy egyáltalán vitára bocsáthatók legyenek. Hogy mennyi hasznuk van, az olvasó eldöntheti az utószó alapján, aholis téziseinket összevetjük az ismert álláspontokkal.

1.

A fotográfia mindenekelőtt azért követel elméleti megközelítésmódot, mert különös módon vonatkozik a társadalmi termelés sok területére:

- a fotográfia szerszám,
- a fotográfia kommunikációs médium,
- a fotográfia esztétikai tárgy,
- a fotográfia esztétikai üzeneteket fogalmaz meg,
- a fotográfia tudatot közvetít és termel.

Ebben a felsorolásban már azokra a különböző fogalmi alapokra is fény derül, amelyekre támaszkodunk: a 3. pont Walter Benjamin gondolatmenetén alapul, a negyedik pont szemiológiai jellegű s a tanulmány utolsó részében nyer majd pontosabb kifejezést. Magasabb szempontból az 1. és az 5. pont nem szembenálló mozzanatok, hanem a fotográfiai összetermelés szélső határesetei, s viszonyuk így inkább komplementernek tekinthető. Funkcionális sokrétősége folytán a fotográfia a legkülönbözőbb fogalomvilágokkal érintkezik, ami nyilvánvalóan megnehezíti a fotográfia megvitatását. Sok fotográfiai tárgyú kiadvány előbb-utóbb zátonyra fut azon, hogy tárgyát túlságosan szűk szemszögből ragadja meg, s közben fontos szempontokat kizár, mert nem illenek a fogalomrendszerébe. Ezután már nem is meglepő, ha a legkisebb közös nevezőt keresve a fotográfiát végül is a technikai szempontokra szűkítik le. A fotográfia ismert technikai definíciói azonban körülbelül annyira hasznosak vagy haszontalanok, mint amilyen a „zene = hanghullámok” definíció volna a zenében. A fotográfia fő ideológiája mindazonáltal még mindig a technika. Ez az ideológia nemcsak annak jön kapóra, aki „esztétának” vallja magát s a fotográfiát a valóság csalóka másolataként utasítja el — ugyanis fél annak valóságos esztétikai erejétől; hanem a demagóg meggyőzésnek is hasznos, mivel a fotográfia állítólagos csálhatatlansága továbbra is segíti ha zugságai terjesztésében.

Hogy kikeveredhessünk ezekből a gondolati sémákból, vizsgáljuk meg először a fotográfia legnépszerűbb fogalmainak a lényegét, amit majd azután szemiológiai megfogalmazásuk és pontosításuk követ.

2.

A talán legfontosabb fotográfiai gondolat-klisé a fotók „realizmusára” és „objektivitására” hivatkozik: a fotográfia valóságpótlék gyanánt működik. Ez a megközelítésmód megakadályozza, hogy a fotót — tárgyra irányultságától elválasztva — mint a meghatározó erejű háttérdöntésektől függő és azokkal összefüggő sajátos jelenséget vizsgálhassuk. (Csak látszólag csökkenti a fotó valóságpótlékként mért értékét, ha manipulálhatóságára utalnak: a manipuláció fogalma — ahogyan rendszerint használják — kimondatlanul is feltételezi az objektív, értsd: pártatlanul hű visszaadás lehetőségét. Így végső soron csak megerősíti — közvetve, éppen a tagadásával — a fotográfia pótlékjellegét.)

Ezzel szemben mi azt állítjuk, hogy egészében hibás az objektív fotó követelése. Ennek alátámasztásául elég csak utalnunk arra, hogy a fotográfia többszáz alkalmazási területe más és más valóságot közvetít. Hogy a fotográfia mégis rendelkezik kijelentésvértékkel, az annak tulajdonítható, hogy minden egyes, különös válfaja éppen csak azon az alkalmazási területen érvényes, amelyre készült. A katonai fotó csak a stratégának mond valamit, az orvosi csak az orvosnak stb. A fotográfia tehát attól még nem objektív, hogy objektív természeti törvények optikai és fizikális felhasználásán alapul — mert az objektív természeti törvények szemmel láthatóan igen könnyen, meghatározott összefüggések között, a fotográfia szubjektívizálhatóságának szolgálatába állíthatók.

Éppilyen keveset nyújt a fotográfiában a realizmus fogalma is. Ezért a két fogalom helyett a hitelesség fogalmát használjuk, ami a következőkben konkretizálható:

- a hiteles fotó lemond arról, hogy jobb belátása ellenére konstruáljon tényeket;
- transzporens, azaz keletkezése róla leolvasható (például a fotomontázsnál);
- a hiteles fotó alapos ismereten alapul, vagyis készítője legjobb tudása és lelkiismerete szerint helyesen jeleníti meg a közvetített dologi és értelem-összefüggést;
- kerüli a befeketítést és a cinizmust.

A listából nyilván az is következik, hogy a fotográfia nem önmagából meríti szavahihetőségét és tartalmasságát, hanem olyan szabályokhoz kell tartania magát, amelyek a legtágabb értelemben felfogott „újságírói erényeket” foglalják magukba. Ebből az is kiderül, hogy a fotográfia nem önmagában, hanem mindig valamilyen környezetben érdekes: még a fotókópiák is csak hitelesítve érnek valamit.

Végül utaljunk Georg Schmitnek a realizmusproblémával kapcsolatos ismert javaslatára, mely röviden így hangzik: „naturalizmus = külső helyesség, realizmus = belső igazság”. A fogalompár a képzőművészetre vonatkozik és voltaképpen nem is vihető át a fotográfiára. Mégis arra ösztönözhet, hogy e két mozzanatot a fotográfiára illő formában, a hitelesség fogalmában összegezzük: eszerint a külső helyességnek „a fotó feladatát tekintve megfelelő” tulajdonság felel meg, bármilyen megütközést is váltson ki első ránézésre. A belső igazság pedig akkor jön létre, ha a fotó mindenkor rendeltetése, szándéka és megjelenési formája transzporens és kifaggatható, illetve ha tartózkodik minden alattomos meggyőzéstől. Erről még többet a tömegkommunikációra vonatkozó részben.

3.

A fotográfiát jeleket előállító eljárásnént meghatározó szemiológiai leírás két különböző valóságból indul ki: egyrészt a tárgyvalóságból, vagyis abból, ami a gép látószögében áll, másrészt a jelvalóságból, a fotóból. A két valóság között kapcsolatok hozhatók létre, de nem automatikusan vagy kvázi-automatikusan, hanem a jel-előállítás kódjainak a többé-kevésbé megfontolt alkalmazásával. Következésképpen az minket sem érdekel túlságosan, mennyire „egyezik” a fotó a valósággal; a jelkereső és észlelő mechanizmusok viszont — melyeknek alapján a fotográfia „valóságközeliségéről” szoktak beszélni — annál inkább. Ehhez viszont új szemiológiai fogalomra — a konvencióéra — van szükségünk. Szemiológiailag minden leképező művelet (a jeleknek mind az előállítása, mind pedig a megértése) konvenciókon alapul. Konvencióknak azokat a szabályrendszereket nevezik, amelyek meghatározzák, hogy pontosan meghatározott körülmények között a jelek milyenek legyenek és hogyan értendőek. A konvenciók rendszerint tudat alatt hatnak — mindazonáltal műviek és megváltoztathatók. (Ez didaktikai szempont!)

A fotográfia legáltalánosabb konvenciója határozza meg azt, hogy — ellentétben más jelrendszerekkel — a fotónak mint jelnek reálisan létező tárgyra kell vonatkoznia. Ebből meríti érveit a fotográfia fő erejének és gyengeségének közkeletű felfogása, mely egyrészt hisz a fotográfia dokumentáló erejében, másrészt viszont lenézi, mert csak a felszín másolatát nyújtja. Szemiológiai megközelítésben ez az ellentmondás azonnal feloldódik: a fotográfia elvont tartalmakat is jelölhet, ha azok már a lefényképezett tárgyban vizuális formát öltöttek. Ez iterációval történik, azaz jelek ábrázolnak jeleket. A fotográfia tehát a tárgyvalóság iterációs megközelítésével vonatkozik az értelem világára.

A második alapkonzvenció értelmében a fotográfia lényege az, hogy a tárgyakat fényvisszaverésük alapján jeleníti meg. Ez a megállapítás egyáltalán nem magától értetődő közhely, mert a nyomatok például a haptikus tulajdonságokra épülnek, a rajz pedig olyasmivel él, ami a valóságban egyáltalán nincs meg: a körvonalakkal.

A további szemiológiai vizsgálódás e két konvención belül zajlik.

A fotográfia nyilvánvalóan ikonikus jel, azaz olyan kódok által jön létre, amelyek a vizuális észlelés feltételeire vonatkoznak. Vagyis a fotográfiai kép alapján véve nem valahol a tárgynál kezd kialakulni, hanem már a fotós látóközpontjában. Vázzuk fel röviden a menetét: ha az ember valamit lát, abban észlelési és felismerési kódok működnek közre, amelyek megszervezik az érési ingereket és kiválasztják azokat a jegyeket, amelyek az észlelt tárgy jellemzése, felismerése szempontjából különösen fontosak.

Ha ezek a mechanizmusok nem volnának, lehetetlen volna bármit is megkülönböztetnünk vagy fölismerünk, hogy egy tárgy a tárgyak egy meghatározott osztályába tartozik. Ezért minden, amit észlelünk, már előkódolt észlelet. Az észlelés kódolását befolyásolja az észlelő érdekeinek összessége és kultúrájának az egész az eszkimók másképp látják a havat, mint az arabok.

A fotográfia — a szemiológiai leírás szerint — a fényképész észlelésének lényeges vonásaira vonatkozik és csak közvetve, ezeken keresztül a tárgyra. Megfordítva: a fényképész látja a tárgyat és felismerési kódjaival azt emeli ki belőle, amit rajta fontosnak lát. Az észlelt helyzet felismerési jegyeit és jellemzőit a képek meghatározott szűrkeségi vagy színértékeire vonatkoztatja. A fotográfia esetében a fotográfiai eljárásokkal él — a fotográfiai kód szabályaival, melyek az összes döntést meghatározzák a kép elkészítését illető legelső döntéstől kezdve egészen a szemlélőnek való bemutatásáig. A fotográfia általánosan érzett valóságközelsége is leírható szemiológiailag: létrejöttével azzal magyarázható, hogy a fotográfia a vizuális kódoknak nagyon sok vonását képes megjeleníteni.

Azt állítjuk tehát, hogy a fotográfiában a kép nem a valósághoz, hanem a fényképész valóságfelfogásához kapcsolódik. Ez a leírás két előnnyel jár: egyrészt megszabadítja a fotográfiai folyamatot a szokásos ontológiai zsákutcaiktól, másrészt figyelmünket a fényképész „világlátására” irányítja. Ez a képkódolásaiban fejeződik ki és képeiből nagyrészt rekonstruálható. Nagyon könnyű megkülönböztetnünk egy Edward Westont egy Man Raytól; egy Ralph Gibson világlátása teljesen más mint W. Eugène Smithé. (De a pontosabb elemzés az egymástól kevésbé távoleső fotográfiai „stílusokat” is megnevezheti.) Még a tömegesen elterjedt turista fényképek elfogulatlan „stílustalanságában” is kifejeződik egy olyan világlátás, amelyre a gép gyártásának módja és használatának az ideológiája nyomja rá a bélyegét, és amely valamennyiünk előtt ismert toposzokban és beállításokban mutatkozik meg.

4.

A fotográfiának sok arca van: a hírességek fotóplakátjának ragyogásától a szenzációs fotóriport szemcsés sivárságáig, a fotókópia pontosságától az infravörös felvételek vagy az ekvidenzitképek idegenszerűségéig. Valamennyi megjelenési formája a lehetséges fotográfiai technikák más és más elemeinek különböző kombinációjával jön létre. Mindegyik más világot tesz láthatóvá. Szemiológiailag tekintve a fotográfia részterületeiről van szó — a fent említett átfogó konvenciók alkódjairól. Ezek a kódok azonban — főként az új tudományos alkalmazási eljárások révén — állandóan változnak és bővülnek. A fotográfia áttöri saját határait, például az infravörös kamera esetében, ami túllép a látható fény tartományán. A kódok állandó bővülése miatt nem is volna túlságosan értelmes ezeket

rögzítenünk, vagy a fotográfia szokásos definícióihoz ragaszkodnunk. A fotográfiát ezért csak mint a mindenkori meghatározott kódok és konvenciók megnyilvánulását írjuk le. A fotográfia minden válfajának meghatározott kódok alkotják a hátterét. A szemiológia szempontjából elegendő, ha a kódokat a képről leolvassuk és a képet ezekre a kódokra visszavezetjük.

5.

Kitérő: a kép keletkezésének mozzanatai. A fényképezés egész menetét — a felvételkészítés melletti döntéstől a néző elé kerülő bemutatási formáig — jelfolyamatként írtuk le. Azért fontos utalnunk a kontextus különböző formáira, mert a keletkezés kontextusa a kép milyenségét befolyásolja, a nézőé viszont azt, hogyan „olvassa” a képet.

A szemiológiában „kontextuális jelölésről” (significat) szoktak beszélni, e folyamatok részletes leírása azonban nem fér bele tanulmányunk kereteibe. A kép keletkezését ezért gyakorlati szempontból ragadjuk meg, mint meghatározott tényezők közötti kölcsönhatást és döntéshálózatot. A fotográfiának mint döntési láncolatnak ez a gyakorlati leírása köti össze a szemiológiai és a tömegkommunikációs megközelítésmódot: mindkét elmélet visszavezethető döntések sorozatára. Ily módon lehetővé válik, hogy azokra a döntésekre kérdezzünk, amelyek a képhez vezettek s róla leolvashatók. Ehhez azonban a szemiológia mellett a fotográfia alapos ismerete is szükségeltetik. S ez újabb didaktikai utalásnak tekinthető.

A képre vonatkozó döntés három tényező — alany, tárgy, technikai feltételek — között játszódik le, s ehhez jönnek még a járulékos feltételek. Az összefüggések ebben a vázlatban még meglehetősen üres formulaként szerepelnek, de már kevés fotográfiai tapasztalattal is könnyen kitölthetők.

Szempontjaink egyaránt vonatkoznak az élettelen és az emberi tárgyakra. A gép előtt mindkettő más, „más fényben” mutatkozik. S a gép mint „másokat” közvetíti a tárgyakat. A közvetítésnek ez a fajtája nem csak a technikai eljárás alakításától függ, hanem attól a hatástól is, amit a fotó-folyamat a fényképezett tárgyra gyakorol. Emiatt a fotográfiában szinte lehetetlen tartalmat és formát a szokásos értelemben elkülöníteni. Például: a másodperc töredékével túl korán vagy túl későn elkapott pislogás buta, álmos vagy részeg modell benyomását kelti a portréfotón. Ez a benyomás azáltal jön létre, hogy a gép rövid expozíciós ideje a szemhéj mozgásának csak egyetlen, parányi kis részét rögzíti, ami az egészet látó emberi szem előtt rejtve marad. Egyetlen pillanat kap tehát kitüntetett szerepet, nyer új jelentést s válik egy másik valósággá. Bár létező, abban az értelemben mégis a fotográfia állítja elő, hogy ez a pillanat csak a fotó révén lett jelentőssé.

A fotográfiát ezért komplex jelnek nevezzük, melyben eggyéolvadnak a valóság teremtésének és újrateemtésének mozzanatai. Ezzel a tényállással minden fotográfiai képelemzésnek számolnia kell.

6.

A fotó mint kommunikációs eszköz. A tömegkommunikációs megközelítés itt annak a bemutatására szolgál, hogy a fotográfia éppúgy alárendelődik egy széles területen a legsokrétűbb érdekek és indítékok hatásának, mint a többi tömegkommunikációs eszköz. Az ábrán ennek a mezőnek az összefüggései közvetlenül beláthatók. Azért kell a kontextus jelentőségére is utalnunk, mert a fotónak mind a keletkezését, mind pedig a megértését befolyásolja s ennél fogva közvetlen tartalmi funkciót tölt be. A másik szempont is szóba került már: a fotó még nem mond semmit és nem

„igaz” önmagában — hanem csak meghatározott és járulékos feltételek mellett. Az igazság problémája kívül esik a szemiológia területén.

7.

A tömegkommunikációs és szemiológiai megközelítésmód összekapcsolása révén magyarázatot kaphatunk a legfontosabb fotográfiai problémákra, például a tárgyilagosság és az elidegenítés kérdésére a fotográfia területén. A köznap nyelvhasználat szerint a tárgyilagosság rendszerint semlegesen helyes képhatást, az elidegenítés viszont szokatlan képi effektusok létrehozását jelenti.

Mi más megoldást javasolunk: Mivel az végső soron meg sem határozható, hogy mi a „helyes”, és mindenki mást érez tárgyilagosságnak, a tárgyilagosság fogalmát is a kontextus összefüggéseibe állítjuk és konvenciókra vezetjük vissza. Ne felejtsük el: minden kód csak a számára megfelelő kontextusban érvényes. Eszerint tehát a szokatlan kinézetű képek — fényinga-tanulmányok vagy ekvidenzitfotók — nem azért elidegenítettek, mert szokatlanul néznek ki.

Rendeltetési helyükön, a tudományban ezek a felvételek igenis tárgyilagossá közlések. Ezzel szemben elidegenítettnek számításnak például az esztétizáló fotókiállítások összefüggésében.

Hasonló gondolatmenet vezet el a fotográfiai manipuláció problémájának magyarázatához is. A manipuláció eszerint nem a meglepő képhatások előállítására, hanem a fotográfiai technikák eltolódása idegen kontextusokba.

Ez még nem volna különösebben figyelemreméltó. A manipuláció fogalmához kapcsolódó meggyőző csel viszont akkor jön létre, ha ezek a kontextus-eltolódások észrevétlenek próbálnak maradni. Példa: beállított tartalmakkal készülő propaganda — a tárgyilagossá felfogott riportstílus köntösében.

Visszatérve a tárgyilagosságra: ha a tárgyilagosságnak a mindennapi nyelvben használt fogalmát konvencionális kódokra vezetnénk vissza, eredményül a képhatásra nézve a következő előírást kapnánk: „lágy fény, semmi torzítás, mélységélesség, kiegyensúlyozott tónusértékek”. Ha viszont a kódok százai közül csak ezt az egyet neveznénk tárgyilagosságnak, az összes többi értéktelenné válna. Ráadásul a felsorolt követelmények már önmagukban is problematikusak — a torzításmentességnek például legalább három válfaja van —, melyik hát a helyes?

A tárgyilagosságot ezért szemiológiailag definiálva azt állítjuk: viszonylagos tárgyilagosság jön létre akkor, ha — amennyire csak lehet — lemondanak a konnotációkról. Konnotációkon azokat a tartalmakat értjük, amelyeket a jelek „mintegy mellékesen” közölnek a nézővel. Ez nem az egyes nézők különös pszichológiai asszociációin múlik, mert a konnotációk egy adott kultúrkör sokkal több nézője számára — intézményesen lehetővé tett — asszociációk. Nálunk az erőteljes rövidülés például „mozgalmasságot”, a vörös színezet pedig „melegséget és érzékiséget” jelent. A konnotációk fogalma átfogja a fotó fentebb leírt komplex jelszerűségét. A konnotációk létrehozása vagy elkerülése tehát a képkeletkezés korábban felsorolt mozzanatai között húzódó valamennyi döntési szintet érinti, — egyaránt vonatkozik a tárgyra és a beállításra. Ebből végül is az következik, hogy a fotók tárgyilagosságát ismétcsak érvényességi tartományukon belül betöltött funkciójukra kell vonatkoztatnunk.

Megjegyzés: a tárgyilagossá visszaadás a fotográfia legsajátabb területének számít ugyan, a gyakorló fotós azonban tudja, hogy ez a legnehezebb alkalmazási formája. A reprodukciónál vagy az orvosi fotóknál például komoly erőfeszítésre és hatalmas anyagi ráfordításra van szükség ahhoz, hogy

kiküszöböljék a számtalan színbeli eltolódást, torzulást, és a fotográfia más változóit a már túrhetően standardizált kép érdekében. A fotográfia komplex jelszerűsége nyilvánul meg itt a legapróbb részletekben is, mert forma és tartalom, visszaadás és alakítás elválaszthatatlanul összefonódik.

Az orvostudományban például az enyhén vöröses árnyalat (forma) már félrevezető diagnózisokat (tartalom) eredményezhet, mert a másik vörös már másfajta nyálkahártyaszínt jelenthet; s lehet, hogy ezt pusztán csak az elhasználódó lámpák fokozatos színhőfok-eltolódása okozta.

8.

Funkciók. A fotográfia egyik fontos funkciója a kezdet kezdete óta köztudott: a fotográfia a valóság újrateremtése. Mivel ugyanakkor ideológiaként is hat, a felismerés háttérbe szorított egy másik, legalább ilyen fontos funkciót, a fotográfia valóságteremtő képességét!

Ezt a funkciót három szinte konkretizálhatjuk:

- a fotográfia valóságot teremt tárgyi szinten, amennyiben a tárgyat megváltoztatja és befolyásolja;
- a fotográfia valóságot teremt, amennyiben jeleket teremt. Ez a jelalkotás pragmatikus aspektusát érinti;
- a fotográfia valóságot teremt, amennyiben a „világképeket” illusztrálja, és ily módon a tudatra hat.

Eszerint a fotográfiának két fő funkciója van: a valóság teremtése és újrateremtése.

Első pillantásra a fotográfia funkcióinak semmi közük megjelenési formáihoz, amelyeket a kód illetve az alkód fogalmával írtunk körül. Azt állítjuk, hogy minden fotó a teremtés és az újrateremtés pólusaira vonatkozik. Minden fotónak van teremtő és újrateremtő funkciója, függetlenül attól, tárgyla gosnak vagy játékosnak mutatkozik-e. Hogy melyik kap nagyobb hangsúlyt, az kontextusról kontextusra változik.

Ez a megállapítás nem ugyanarra a két tendenciára vonatkozik, amelyet Siegfried Kracauer vont le a fotográfia vizsgálatából: a természetet hűen visszaadó realizmust és a művészeti alkotásokra törekvő formaadást. Kracauer megállapításaiban ugyanis még ott él az a hagyományos felfogás, miszerint a fotográfia a felszín személytelen felmérését nyújtja és csak a különös formálás révén tehet szert művészi jellegre. Szerintünk viszont visszaadás és alkotás minőségi elválasztása nehezen megoldható, miután mindkettő ugyanazokkal az eszközökkel dolgozik! A képszemléletben nem különböztetünk meg realista és formaalkotó műveket, hanem a fotókat a következő mozzanatok mindenkori összefüggésében jellemezzük: a megjelenítés kontextusa, a kódok sajátos együttesének kapcsolódása valamennyi, a képet alakító döntéshez s végül a háttér-érdekek, amelyek a két első összetevőből rendszerint meglehetősen pontossággal rekonstruálhatók. Ebből az elemzésből juthatunk el a fotók funkciójához is, ami a legnagyobb érdeklődést váltja ki. Vizsgáljunk meg ezért három fő funkciót, mely a teremtés és az újrateremtés kissé elvontan leírt mozzanatai között már egy konkrétabb síkon helyezkedik el:

- *dokumentáció*: állapotok bizonyítása, rögzítése, dologi információk gyűjtése;
- *meggyőzés*: reklám, rábeszélés, eladás, sugalmazás — s mindezt észrevétlenül;

- *újítás*: megkérdőjelezés, játék, kísérletezés, új kódok és tartalmak fölfedezése.

Megismételjük: dokumentáció és újítás távolsága nem azonos a „tökéletesen éles” és a „művésziesen elmosódott” különbségével. A funkció elsősorban nem megjelenési forma, illetve alkódok kérdése. Megfelelő körülmények között minden fotó tölthet be dokumentatív vagy újító funkciót.

A felsorolt három fő funkción belül további funkcionális árnyalatokat is megkülönböztethetünk, de megfigyeléseink szerint ezek mind visszavezethetők a fő funkciókra. Ami például a családi képes újságokban ártatlan szórakoztató funkciónak tűnik, arról az elemzés hamarosan kimutatja, hogy egyértelműen meggyőzésre irányuló vonásokat is tartalmaz.

9.

A fotográfia mint esztétikai üzenet. A kérdés nem az, művészet-e a fotográfia, hanem az, hogy miben rejlik a fotográfiai esztétika sajátossága. A válasznak szembe kell néznie a fotográfia belső feszültségével, ami abból fakad, hogy egyrészt az elvont területekre messze benyúló jelentéskészlete van — másrészt viszont mégiscsak a konkrétan előtalálhatóhoz kötődik. S ez a kötöttsége meg is kell maradjon mindaddig, míg alapkonvenciói érvényben vannak. A fotográfiai esztétika veszélye viszont az, hogy tagadja azt a tényállást, ami időnként a festészetet majmoló hatásvadász trükkjeiben jelentkezik, amelyekkel (félreértett) hangsúlyokat próbál létrehozni. Míg a tárgyhoz kötöttség a festőt minden bizonnyal korlátozza, a fényképész számára a lehetőséget képviseli. A fotóesztétika — véleményünk szerint — megköveteli a fényképésztől, hogy bírja ki, és új meg új módon tegye gyümölcsözővé ezt a feszültséget. Minden azon múlik, fel tudja-e tárni a fotográfia tárgyiasságának még elhasználatlan lehetőségeit. A fotográfiai megközelítés és a gép előtt a valóság belső mélyrétegei mutatkoznak majd meg. S mindez elsősorban azon múlik, készek vagyunk-e elismerni a fotográfia ilyen kutatási lehetőségeit.

10.

A fotográfia esztétikai üzeneteket fogalmazhat meg. Szemiológiai szakkifejezésről van szó: olyan kódok révén jöhetnek létre esztétikai üzenetek, amelyek nyitottak és sokrétegűek s nemcsak az elhasznált kódokat kérdőjelezzik meg, hanem maguk is kikérdezhetők. Az ilyen kizárják az egyértékű értelmezést s mivel többdimenziósak, érdeklődést keltenek és saját létrejöttük módjára irányítják a figyelmet; nem mondanak le a felszólításról, csak arról az erőszakos rábeszélésről, amellyel a propaganda él. Rejtélyes és mégis nyitott képet eredményeznek — abban az értelemben, hogy a fotó nem használható a saját érdekein kívüli érdekek eszközéül.

A fotográfiai esztétika számtalan meggyőző változata két fő áramlatra oszlik, melyek a fotográfia belső feszültségét is visszatükrözik. Gondolunk itt egyrészt a „klasszikus” fotósokra, akik inkább a dokumentálás irányában vizsgálták az esztétikai lehetőségeket. Példaképp Nadar, Edward Weston, Renger-Patzsch, Ansel Adams, August Sander vagy W. Eugène Smith műveinek képi asszociációit idézhetjük fel.

Ezzel szemben több kortárs fiatal művész tudatosan művészeti formaként fogja fel a fotográfiát, de egészen másképp, mint a századforduló művészfotósai vagy a mai amatőr fényképészek. Klaus Rinke, Jochen Gerz vagy a japán Katase munkáit már nem jellemzi a fotográfia „nagy öregjeinél” meg

szokott (jó értelemben vett) labor-artistikum. Ehelyett új esztétikai módokat keresnek, amelyek talán korábban már kibontakozóban voltak, de elfelejtődtek; vagy olyan eljárásokat alakítanak ki, amelyek csak a mai felfedezések révén váltak lehetővé.

A fotográfia mint művészet mai állapotát röviden felmérve, konkrétan a következő — megfelelő kódokon alapuló — stíluselemeket írhatjuk le:

- valóság-kalkulációk: például kép a képben, az iterációs, adjunkciós vagy a szuperációig fokozott fotográfiák és montázsok különböző összekapcsolásai;
- a képsík általános egyenlőségének megkérdőjelezése: feloldódik a képsík minden egyenlősítő fontossága s így lehetővé válik a még el nem használt, új jelentésspektívák keresése;
- a valóság megrendezése a fotográfia számára.

A megrendezett folyamatok és állapotok csak a fotóban maradnak fenn s róluk leolvasható, mennyire a médium törvényeitől függ a gép számára megrendezett valóság s hogyan hat arra ugyanakkor vissza.

Utószó

A továbbiakban röviden ismertetünk és saját állításaink szemszögéből értékelünk néhány ismert fotográfiai felfogást. Klaus Honnefnek *A fényképész munkája* című tanulmányából vett idézetekre támaszkodunk, mert kiválóan jelzik a vita mai állását.

„A fotográfiai kép voltaképpen alkotója ... a fény. A fényképész csupán a szükséges előmunkálatokat végzi el, amelyek kiváltják a létrehozó folyamatot. Ami ezután történik, az már a gép dolga.”

Látszólag helyes megállapítás — főleg, ha a polaroid fotográfiára gondolunk. Valójában mégis nagyon lerövidíti a fotográfiai folyamatot. Mert szerintünk a voltaképpen alkotó az az emberi döntés, mely a tárgyról visszaverődő fényt képalkotásra használja fel. Nem a gép kvázi-automatizmusa a fontos, hanem kezelésének módja. Kezelésének lehetőségeit és határait a konstrukció előzőleg hozott s ezért bármikor megváltoztatható döntései és megoldásai jelölik ki. A megoldások milyensége ismétcsak a kép tervezett céljától függ. Ember nélkül a gép nem csinál semmit. Az igaz, hogy a fotográfia a kép létrejöttéhez vezető megoldások és manipulációk pontosan meghatározott egymásutánja, de ebben éppen az az érdekes, hogy nem egyetlen definíció létezik, hanem a definíciók tucatjai, amelyek bizonyos határok között önkényesen átalakíthatók és a rendeltetéshez kötöttek. Például: az infravörös „hamis színű film”. Alapdefiníciója ugyan más, mint az „Agfa CT 18”-, mindazonáltal nem kevésbé rendeltetésszerű; sőt a stratégia vagy a környezetvédő számára különösen sokatmondó. A fotográfia eltérő definíciós illetve döntési láncolatait neveztük — eltérő képi eredményeikkel együtt — „alkódoknak”.

„A fényképész döntéseinek mozgásterét eléggé beszűkítő tényezők — mind objektív tényezők.”

Vitába szállva eme kijelentéssel azt mondhatnánk, a fényképész hívóoldata körülbelül annyira objektív, mint a festő terpentinjé. Vagyis: a fotográfia kétségtelenül objektív tárgyi adottságokon alapul, például a különböző üvegtömegekben eltérő mérvű fénytörés meghatározott optikai törvényein. De ez még nem jelenti azt, hogy ne látnánk, hogyan lehet ezekkel az objektív tényezőkkel bűvészkedni, hogyan kombinálhatók e tényezők számtalan alkalmazási módnak megfelelően. Kis

számú, objektív, állandó érték sok változót eredményezve kapcsolható egymáshoz.

Általában elfogadott az a nézet, miszerint a fotótechnikai folyamat ismérvei kizárólag technikai jellegűek, vagyis itt egyedül a technika diktál. Az élesség-beállítás például pontosan meghatározott cselekvést követel. Ez kétségtelenül igaz — az elmélet számára azonban édeskevés. Az elmélet ugyanis nem felejtkezhet el arról, hogy az élességnek nincs kötelező érvényű definíciója — egészen másképp értelmezi a reprofotós, mint a fényképező turista. Ismétcsak arra kell utalnunk, hogy a fotográfia kontextustól függ: míg az *Instamatic*hoz a műanyag lencse is elég, reprotépnél csak egy nagyon jól korrigált Achromat jöhet szóba. S végül az élesség követelménye is egyfajta „döntés”, s mint ilyen, megváltoztatható. Szemiológiai szempontból az életlen kép első látásra nem más, mint újabb alkód.

„A festett kép egyúttal világkép is ... Ez a fotográfiai képre egyáltalán nem érvényes.”

Akkor viszont miért van az, hogy a hónap „playmate-jei” annyira másképp néznek ki, mint a japán Shinoyama aktjai? Elvégre ugyanarról a műfajról van szó.

A mi válaszuk így hangzik:

1. mert a fotográfia beállítja magának a tárgyat,

2. mert a fényképész arra törekszik, hogy a fotójelet saját világlátásához kapcsolja: a fotó mint ikonikus jel a fényképész észlelésének lényeges vonásaira vonatkozik. S ismét a kontextus: Shinoyama munkáinak is árujellege van, de — mivel más kontextusban kerülnek eladásra — megengedett, hogy másképp nézzenek ki.

Klaus Honnelf Gisèle Freundot idézi egyetértően, miszerint a fényképésznél a „képzeloerő” nem játszik szerepet, mivelhogy a fotográfia a valóságosan előtalálható dolgokhoz kötött. Voltaképpen ez is igaz — de ismét csak bizonyos megszorításokkal. Mi ugyanis azt állítjuk, hogy a fotográfia is lehet a képzeloerő terepe abban az értelemben, hogy megrendezi a valóságokat, amelyek esetleg iteratív utalnak más, képzelt világokra azáltal, hogy ezeket szimbolizálják. A fotó mint jelek jele. (Boldogan bevalljuk, hogy még mi is csak sejtjük, milyen következmények adódnak ebből az állításból a fotográfiai jel komplexitására nézve.)

Végszó

Senki sem tagadja, hogy a fotográfia olyan médium, amelynek előzőleg meglévő valóságra van szüksége és ráadásul létrehozásának technikai sajátosságai által is meghatározott. Ha azonban a fotográfiai esztétika nem kíván körben forogni, akkor ezt a tényt úgy kell megvizsgálni, hogy nem ragad meg a technika nyelvén, hanem olyan leíró módszerek után néz, amelyek a technika fotográfiai kiindulási feltételeit is rögzítik, de nem rekednek itt meg. Technikai és érdekek közvetítésére van szükség. Miután a pusztán terminológiai jellegű átvételek — például a szociológiából vagy a „művészetből” — nem érnek fel a médium kétarcúsághoz, az itt bemutatott eljárást választottuk. A technika ugyan döntő — de nem dönt.

[táblázat!!!]

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Fotografizmusok a 20. század művészetében

A fényképezés mindenkori jelentőségéről legsokatmondóbban a festészetben betöltött helye tájékoztat. A dagerrotípiá és a kalotípiá korai időszakában ez a viszony szinte naivnak volt nevezhető. A fényképezés-festészet viszony később bonyolultabbá, sőt olykor zűrzavarossá vált. Kettős morálról beszélhetnénk: hivatalosan diszkriminálták azt a festőt, aki fotókat használt, nem hivatalosan viszont meglepően sok művész élt ezzel az eszközzel. A *Fotográfiai arcképtanulmányok Lenbach és Stuck festményeihez* című kiállítás katalógusában — melyet az esseni Folkwang-Museumban Otto Steinert rendezett — a jelen tanulmány szerzője bővebben szólt erről a kétélű problematikáról, mely a 19. században uralkodó normatív idealista esztétikának a fotográfiáról és festészeti segédeszköz szerepéről kialakított értékítéletéből fakadt. Itt azonban nem arról a kérdéscsoportról van szó — mely máskülönbén a festészet és a fotó kölcsönhatása történetének külön fejezetét alkotja, mégpedig a fénykép-előképek leplezett eltitkolt alkalmazásának fejezetét. Nemcsak Lenbach és Stuck élt a fotográfia segítségével (csak éppen az ő esetükben erről különösen jól és gazdagon dokumentált ismereteink vannak), hanem számos más művész is, a kevésbé ismertek mellett a legjelentősebbek is: így már nagyon korán Delacroix és Courbet, nemcsak Hill és Nègre, hanem Théodore Rousseau, Manet és Degas, sőt maga Cézanne és Gauguin, Munch és Slevogt, Toulouse-Lautrec és Picasso, Dali és Max Ernst is. S a felsorolás tetszés szerint folytatható.

A dadaistáknál és a szürrealistáknál szintén döntő fordulatra figyelhetünk fel: szándékosan — s részben sokkoló hatással — bevonták a fotókat képi számításaikba. Mindenekelőtt papírképeket, nagyításokat vagy folyóiratokból és katalógusokból vett fotóreprodukciókat használtak fel közvetlenül kollázslemezekként akvarelljeiken és festményeiken. A fotografikus példa (gyakran csak egy részlet) ezekben az esetekben a festészet szándékos, nagyon hatásos ellentétéként szerepel. A fotókollázs története még régebbi, ma már tudjuk, hogy kezdetei a 19. századra nyúlnak vissza. Esztétikai kontraszt eszközeként azonban csak most kerültek be a fotókollázsok a festészetbe. Ez a dadaisták esetében következetesen és ironikusan történt. 1920-ban, az első Dada-Vásár bevezetőjében Delacroix kijelentését idézték: „Ha a művész úgy használná a fotográfiát, ahogyan kell, olyan magasságokba emelkedne, amiről még fogalmaink sincsenek.” S akkor még jóleső érzéssel idézték a dadaisták Antoine Wiertz belga festőt (1806–1865), aki a historizmus és a naturalizmus horrortémákban való szintézisén fáradozott: „Eljön az idő, amikor a fényképezés az egész festészetet kiszorítja és helyettesíti majd.” A dadaisták azt igyekeztek közölni ezekkel az idézetekkel, hogy a fényképezéssel valóban sokkal jobban teljesíthető a festészet egyik régi megbízatása, a tárgyak külsődleges szemléletének közvetítése (a naturalizmus minden válfaja). Így aztán vették a megfelelő tárgyfotókat és egyszerűen beillesztették őket képeikbe. A fotókollázsokat valóságidézetekként használták. Ezt az eljárást valószínűleg a korai kubisták kollázs technikája ösztönözte. Híres példa Picassónak az a csendélete, melyen a beragasztott nyomtatott papírdarab szalmafonatot imitál. Tapéta- és újságfecnik, italospalackok és szivardobozok címkéi is a képre kerültek. Minden esetben arról volt szó, hogy formai szempontokat követve valóságidézeteket szerepeltessenek a képeken. ebben az értelemben és kontrasztértékként a 20. századi festészet keretén belül a fotókollázs mindig megújuló és máig meg nem kopott szerepet játszott. De most ne időzzünk tovább a fotó-idézet mint eredeti levonat vagy nyomdai reprodukció ezen fajtájánál, melyet „idegen testként” ragasztottak be a

rajzolt vagy festett kompozícióba. Fordítsuk figyelmünket inkább a festészet és a fényképezés egy egészen újfajta viszonyára, mely — ugyan nem minden előkészítés nélkül, mint az előbbi példák is jelzik — csak századunk második felében bontakozott ki. Még 1950-ben sem jósolhatta volna meg egyetlen kritikus sem, hogy ez a fordulat — melyről nem is sejtjük, hová vezet — be fog következni.

Az egyik első lépés a festő Francis Bacon munkásságában fedezhető fel. Már régóta érdekelte a fénykép kifejezőereje: 1949/51 körül kezdett el fotografikus hatásokat átültetni festményeibe, olyan formában, mely az eredeti képet nem szüntette meg. Fejeket, egész alakokat és csoportokat festett meg fotó után. Festészetbe ültetésük azonban többrétegű volt. A fekete-fehér minták részleteinek gyakran vérespiros-ibolya színezetet kölcsönzött és eltúlozta a dinamikus mozgáseffektust. A „bemozdult” felvételek, a hirtelen fej-elfordítások és kettős expozíciók stb. elmosódott részeit festői eszközként használta a motorikus mozgáskényszer expresszív fokozására. Félelmetes szuggesztivitású, összesűrűsödött vagy remegő energiájú, izmos — s gyakran csonttalan — testeket és arcokat sikerült ily módon megalkotnia. Sok test úgy néz ki képein, mintha megnyúzták volna, s bonyolult többértelműségéből olyan mögöttes pszichológiai értelem, olyan rejtélyesség árad, mely messze túlmegegy a fotográfiai előképben. Mindazonáltal teljesen világosan fölerősödik a fotografikus jelleg mint a kép koncepciójának alapja. S ez egészen új mozzanat: olyan, a fotografikus előképet és festmény összekapcsoló, egybeolvasztó, mindezidáig ismeretlen szintézis, mely ellentétben az összes korábbi festménnyel — nem oltja ki a sajátosan fotografikus jelleget. A régebbi festészet viszonya a fotóhoz ugyanis — mint már hangsúlyoztuk — vagy naiv volt és a fotót „második természetként” kezelte, hogy azután — pontosan úgy, mint a festészet egy darabját — naturalista, impresszionista stb. festészetűvé fordítsa át, úgy hogy az eredményről, a festményről már nem feltétlenül volt leolvasható, hogy a tárgyról vagy a tárgy fotójáról keletkezett-e; vagy pedig ez a viszony megzavarodott, és a festészet tudatosan eltitkolta a fotografikus előképeket. Baconnál ennek nyoma sincs. Vállalja a fényképet, de csak dokumentumalaprak tekinti, melyet festészetén mint átlátszó rétegen keresztül előtűnni enged. Nemcsak, hogy a fényképek ösztönző hatását nem tagadja, hanem nagyon hatásos valóságra-vonatkoztatásként építi be képe koncepciójába ezt a fotografikus mozzanatot. Persze Bacont mindig csak a fotók egy sajátos fajtája ragadja meg és ihleti festményeit: a már önmagukban is expresszív, pszichológiailag vagy elidegenítő hatásukban sokatmondó felvételek. Tehát a már önmagukban alakító módon sűrített fényképek példájával van dolgunk, melyek — gyakran csak még koncentráltabb kivágásukkal vagy egy-egy részletükkel — Bacont alkotásra ihletik. S e tekintetben számos követője akadt.

De térjünk át más irányzatokra, melyek ahhoz az áramlathoz sorolhatók, amiket a pop art fogalma alatt szoktunk összefoglalni, noha ez is egy sereg különböző jelenség halmazát jelöli. Most csak a fotóhoz fűződő viszony érdekes számunkra, úgyhogy a pop art többi elemét figyelmen kívül hagyhatjuk. Az Angliában kialakult irányzat történetében (mely körülbelül egyidejű az első Egyesült Államok-beli pop jelenségekkel) fontos szerep jutott a londoni Institute of Contemporary Art-ban 1953-ban megrendezett fotókiállítás címének: *Párhuzamos élet és művészet (Parallel Life and Art)*. A kiállításon óriásira nagyított fényképek voltak láthatók természetről és technikáról, esetleges emberi megnyilvánulásokról és melléktermékekről (falfirkálások és szemétlerakó telepek), melyeket élettől duzzadónak és formailag izgatónak éreztek. A rendezők, Paolozzi szobrász, Nigel Henderson fényképész, Alison és Peter Smithson építész, e dokumentumok köztes jelege láttán döntöttek a később jelmondatává vált cím mellett, hiszen ezek a dokumentumok egyrészt a természet és a jelenkori emberi lét igen eleven tanúbizonyságai voltak, másrészt képalakító minőségeket is hordoztak. A *Párhuzamos élet és művészet* valóban találó körülírása annak a területnek, melyet a fotó egésze ma elfoglal. Mindaddig, míg nincsenek új, rugalmasabb esztétikai fogalmaink arra, hogy a fényképezés — hallatlan elterjedtségével, hatásával és formai értékeivel kellően számolva — meghatározzuk, az 1953-as londoni jelmondat segítségünkre lehet. Már jóval korábban Hartlaub azt hangoztatta, hogy a fotográfia valami újkori iparművészet avagy újkori népművészet. A pop art részben megerősíti ennek az álláspontnak az igazát, amikor felvállalja, hogy a fotókat és

reklámképeket a „magas művészetbe” bevigye. Mindez leplezetlenül, sőt bizonyos brutalitással zajlott Amerikában és Angliában, s rövidesen más országokban is. Az 50-es évek vége óta elsősorban a tömegkommunikáció fotografikus képeihez kapcsolódtak, a tévé, a filmek, a moziplakátok, az üzleti prospektusok és a képes újságok fotóihoz. A pop art fogalmának egyik gyökere itt van: a tömegkommunikáció optikai eszközeiben rejlő vitalitás és esztétikum, s ráadásul kritika tudatosításában. Ebből alakult ki a „Mass Art” (tömegművészet), majd a pop art megjelölés 1955 körül. Mivel a német „Volkskunst” és a francia „art populaire” (mindkettő: „népművészet”) régóta valami mást jelent — az akadémiai iskolázottság nélküli, a részben dilettáns, részben pedig szűkösfalusi vagy kisvárosi hagyományokon felnőtt kézművesek inkább naiv művészeti tevékenységét — az angolszász nagyvárosi „pop art” fogalom más nyelvekre lefordíthatatlan. A pop art a tömegkommunikációs eszközök révén már a legszélesebb lakossági rétegekben is jól ismert képi formációk és modellek aktivizálását jelöli. Ebben a fotográfia nem egyedül vesz részt. Bevonják a tömegkommunikációs eszközök valamennyi optikai jelenségét, a képregényt és a reklámgrafikát is. De a fotó mégis központi jelentőségű, már csak azért is, mert látenszen ott van a reklámgrafika mélyén is, mint az optikai közmegegyezés vonatkoztatási rendszere. Maradjunk azonban itt is csak a fotóval való összefüggéseknél: „A fotót mint a valóság dokumentumát és egy fantasztikus képi nyelv forrását később olyan tömegben kezdték el a valóság struktúrájának láthatóvá tételére használni, amilyenről Bacon még csak nem is álmodhatott.” (Lawrence Alloway)

A Francis Bacon képviselte fok — melyet az oly nyíltan fotóinspirálta festészet jelentett — és a pop művészek fő csoportja közötti átmenetként jellemezhető Robert Rauschenberg tevékenysége. 1958 körül talált rá személyes kifejező stílusára: érzékeny, helyenként ideges rajz, melybe újságok, katalógusok, műszaki ábrázolások töredékei is beépülnek; leggyakrabban litográfiák, melyek a kivágatokat (sokszor milliméterpapíron) kollázsra emlékeztető összeállításban foglalják magukba. Se nem fotómontázsok, se nem kollázsok, hanem olyan litográfiák, melyekben kollázs-elemek is szerepelnek, röntgenfilm-darabok, újságfecnik egy autóbaleset, egy repülőgép-felszállás, egy bűneset, egy technikai konstrukció raszteres fotónyomatával. Minden egybeolvad a könyomat tónusa és színei, az összekötő vonalak és árnyalások, rajzolt részletek, feliratok és kvázi-allegorikus jelentés révén. Nem is annyira Rauschenberg festményeire és nagyméretű konstrukcióira gondolunk, melyekkel széttöri a hagyományos táblaképet, mint inkább fent említett grafikai lapjaira, melyek különösen nyilvánvalóvá teszik, miként részesedik Rauschenberg a mai művészet fotografizmusában. Az, hogy fotó reprodukciókat (pl. műszaki rajzokat) emel be a litográfiai nyomat mindent magába ölelő szférájába, egyáltalán nem jelenti, hogy Rauschenberg tagadná a felhasznált részletek fotó-jellegét, hanem csak egy bizonyos fokú elidegenítésüket és összehangolásukat a könyomat és saját kezenyoma összhabitusával. Márcsak azért is gyakran tükörfordításban helyezi el az újságkivágásokat, ami egyébként rafinált technikájából is adódik: egyfajta monotópia-eljárással viszi fel a „kollázst” a litográfiai klisére. Ezért sraffozza be előszeretettel — mintegy szorosan egymás mellé húzott ceruzavonásokkal — a fotók egyes részeit vagy akár a teljes újságfotót. A fotók és a röntgenfelvételek negatív lenyomtatásával együtt az elidegenítő effektusoknak ez a gazdag skálája a grafikai kifejezőértékek és tónusértékek olyan vibráló játékát hozza létre, mely egyfajta függönyt alkot: a mögötte lévő valóságot keresnünk és megfejtenünk kell.

A pop art belső magjához tartozó ismertebb művészek közül aztán Andy Warhol és Roy Lichtenstein, Armand Flint és Peter Blake, s a legnagyobb mértékben talán James Rosenquist használt a legkövetkezetesebben fotografiai képmodelleket. Warholnak a sorozatképei váltak a leghíresebbé. Szigorú ismétlésekkel komponálta meg ismert személyiségek fotóportréit nagyméretű vásznain. Szitanyomással vagy akár olajfestéssel huszonötször helyezte szorosan egymás mellé Marilyn Monroe glamour-arcát az újság-reprodukciók pontraszter-struktúráját követve, soronként öt képet, mely csak a vakítóan éles színezésben, esetleg a tompább, sötétebb árnyalásban különbözött egymástól (1962). Vagy Jackie Kennedy arcvariációit használta fel, újságfotók közül választva ki őket: az elnökgyilkosság előtti boldog korszakból, a büntett utáni időkből és a temetési szertartásokról (1964 és 1965). A

tizenhat Jackie a vád kegyetlen képévé válik — de a fogyasztói társadalom reklámjainak ad abszurdum vitt stílusában. Még megdöbbentőbbek a bűnözők fotóalbumának, a *13 Most Wanted Men* nek (*13 elsősorban körözött személy*) józan újságraszteres fotói nyomán készített portrészorozata. Az első kiállításról az ilyen szörnyképeket még el kellett távolítani. Nem kevésbé elrettentő hatásúak a csupasz térben álló *Villamosszékek* vagy az éjszakai halálos autókarambolok szeriális képei. Izgalmasan vidámak és dekoratívak velük szemben, igazi vidám pop art hatásúak Warhol színes virágsorozatai, melyek mintha egy kertészeti- és vetőmag-szaküzlet reklámjai lennének.

Elsősorban az emberi alak és az emberi arc témájának kezelése figyelemre méltó a fotografikus dokumentáció újraértékelésével összefüggésben. Reakcióként jött létre a tárgynélküli (nonfiguratív) festészetre az a realitáshoz fordulás az ötvenes és a hatvanas években, mely egyszersmind tanulságos történeti változásként is értékelhető. Mindez szoros kapcsolatban áll a nyugati országok általános nyugtalanságával, mely a késő kapitalista fogyasztói társadalom felett érzett szorongásból fakad. A társadalomkritika és a túlhaladott struktúrák és megoldások megváltoztatása iránti elkötelezettség sem programatikusan, szem ésszerűen nem közölhető abszolút, tárgynélküli-absztrakt formájú műalkotásban. Ebben rejlik az újfigurativitásba ugrás oka és a fotográfiai modellek, előképek, részletek és ösztönzések nagy hatása. Végülis a fénykép még mindig, talán még erősebben mint egyébként, az elismerten dokumentumjellegű, közérthető képi nyelv, jóllehet régóta sejtjük, hogy manipulálni lehet, és hogy miként lehet manipulálni, s hogy a fotó is tág játéktérrel nyújt az alkotó szubjektivitásnak. A fotografizmus hatása, ahogy az egész jelenséget a képzőművészetben belül nevezzük, mely az egész új tárgyas területen a kamera képtechnikájával való szorosabb viszonyra hagyatkozott, éppen a meghatározott fotográfiai képtípusok széles elterjedt ismeretén nyugszik. Csak egy-egy sztár vagy bűnöző, az elnök özvegye vagy a villamosszék képének népszerűsége teszi lehetővé az ilyen felvételek alkalmazását, melyeket milliós példányszámban sugároznak és reprodukálnak az egész földgolyón, a pop art szellemének megfelelően. Ugyanakkor nem felejthetjük el, hogy a pop artban is az alkotóelvek teszik csak lehetővé az esztétikai elveket. Még a fényképek „lefestésének” látszólag oly banális technikája is megtalálta a maga képileg adekvát módszereit Warholnál vagy Rosenquistnél. Az elrendezésben, színválasztásban és az összehelyezésben felismerhető, hogy ezek a festők nemcsak a reklámgrafika iskoláját járták ki, hanem többnyire öntudatlanul, az absztrakt művészet iskoláját is. Még Gerd Richter valamelyik „festett fotóreprodukciója” — az optikai hatásban egymásra rétegződő és el-elűnő struktúrák és valőrök pulzálásában — sem tagadhatja a szürrealizmus és az op art hatását. Richter képei egyébként a festészeti fotografizmus még további fokozását jelentik, amennyiben szándékosan a még mindig legelterjedtebb pozitívnyomó-technika, az egyszerű szürkésfehér papírfotó fekete-szürke-fehér skáláját „imitálják”. Richter, hasonlóan Warholhoz, szívesen alkalmaz képes újság-reprodukciókat, életlen, homályos pillanatképeket és amatőr fotókat olajfestményeinek modelljeiként — újabban színes fotókat is.

A tiszta tárgynélküli művészet felől nézve a fényképezést optikai képi lehetőségeink terén mint a legszélsőbb ellenpólust kellene tekintenünk. Az ilyen egymásmellettség néha zavaró lehet. A felületesen szemlélődő és előítéletektől terhes néző számára túlságosan széles a szakadék a két álláspont között. Túlságosan könnyen nyugodtunk bele, hogy a fotónak semmi köze a „művészethez”. Most, hogy hirtelen ismét oly szoros összefonódásokra került sor a festészet és a fotó között, újra át kellene gondolnunk az egész kérdést. A tárgynélküli-absztrakt művészet, mely a formák és színek problémáira, ezek tiszta kifejezési értékeire koncentrál, alkalmatlan dokumentarista, társadalomkritikai, vagyis tartalmilag elkötelezett közlemények tolmácsolására. Ebből fakad a pop art és egy új figuratív művészet más jelenségeinek ellentámadása. Az egyik azonban nem zárja ki a másikat. Mindegyik kiharcolta már a maga létjogosultságát. A fényképezés viszont az idézett londoni kiállítási jelmondat szerint „párhuzamosan” helyezkedik el „az étellel és a művészetrel”. Még mindig minden fajta képi eljárás között ez a par excellence dokumentációs eszköz. Ezért kerítik a festők újra meg újra hatalmukba. És ezt ma, amikor a régi előítéletek messzemenően kiürültek, nyugodt

lelkiismerettel tehetik — ugyanis a fotográfiának dokumentarista kifejezőereje mellett megvan a maga alkotói oldala. „Párhuzamosan a művészettel” ez az oldal egy évszázad lefutása során mind autonóm fejlődésében a legsajátosabb technikai-optikai lehetőségeinek értelmében, mind pedig a képzőművészettel való kapcsolatában, vagyis egy tartós nevelési folyamat során, mindinkább beivódott a fényképezés tudatába. A legkülönbözőbb területek hallatlanul eleven, optikailag letisztult fényképezése olyan szemléleti anyagot bocsát rendelkezésünkre, melyet a művészek ugyanolyan izgalommal használnak fel, mint egykor Delacroix vagy Degas — még ha más előjellel is, azaz más képfelfogás és más célok jegyében.

Nem utolsósorban a tömegkommunikációs eszközök hatékonysága, melyekben a fotó oly jelentős szerepre tett szert, élteti ezt a fejlődést. A fotografizmus, helyesebben a fotografizmusok a mai festészetben tükrözik a központi jelentőségét a kameratechnikának mint alkotásképes, érzékeny és egyszersmind józanul regisztráló kifejezési eszköznek, melynek legmegragadóbb képeiben korunk felismeri és — gyakran elborzadva — megpróbálja megérteni önmagát.

Mi a fotórealizmus?

A régi és újra feléledő realizmus-vita egy legújabb variánssal gazdagodott: a fotórealizmussal. Nem tudjuk pontosan, hol és mikor alkalmazták először ezt a fogalmat festészeti irányzatra — legkésőbb 1971–72 óta mindenestre közkeletűvé vált. A fényképezés és a fotó barátai ezt nemcsak elégtétellel, hanem enyhe zavarodottsággal is veszik tudomásul, hiszen a „fotórealizmus” a fotótörténet ismerője számára a *fényképezés*, nem pedig a festészet jelensége. Amit ma így jelölünk, tulajdonképpen *Festészet fénykép után*, hogy annak a kiállításnak a címét idézzem, amit 1970-ben a müncheni Stadtmuseumban megrendezni alkalmam volt. Most a „fotórealizmussal” azt az európai és mindenek előtt újabb amerikai festészetet jellemezhetjük, mely fotó-előképek, újságokból, filmekből és tévéadásokból, kereskedelmi reklámból és politikai propagandából származó fotóreprodukciók vagy a festők által készített fekete-fehér fotók vagy színes diák után készült. A fogalmat erre a festészetre alkalmazni azért félrevezető, mert már más célokra le van foglalva. Fotórealizmuson ugyanis mindeddig főleg két jelenséget értettünk: először — fogalmilag pontatlanul — minden fényképezés (fénykép és eljárás) kvázi realista lényegét, mintegy ellentétben minden olyan festészettel, mely nem tudja a tárgyak mechanikus leképezését nyújtani, hanem azok jelenség-képeit mindig „le kell fordítania”; itt azonban nem realizmusról, hanem naturalizmusról van szó, nem fotórealizmusról, hanem fotónaturalizmusról. Ezt a kérdést hamarosan ismét érinteni fogjuk. A tévesztés messzire vezet, és még egy olyan, a fényképezésről szóló munkában is megtalálható, mely azzal az igénnyel lép fel, hogy a kameratechnika lényegéről és képeiről filozófiailag nyilatkozzon — tudniillik Karel Pawek könyvének már az alcímében is: *Totális fotográfia — Az új realizmus optikája* (*Totale Photographie — Optik des neuen Realismus*, Olten és Freiburg, 1960).

A fotórealizmus másodszor — és tulajdonképpen logikusan csak — egy meghatározott irányzatot jelent a fotografikus képtechnika 130 éves fennállásának termelésén belül. Emiatt el kellene kerülni, hogy a „fotórealizmus” fogalmát a festészetre alkalmazzuk, hogy ne okozzunk még nagyobb bizonytalanságot, mint ami máris uralkodik a különböző realizmus-felfogások terén. Természetesen minden fogalom „megegyezési szó” (*Verabredungsort* — Wilhelm Pinder), melyek bizonyos jelenségekről jelzést adunk. És naponta tanúi lehetünk — gyakran másodpercek töredéke alatt — a jelentésmegfordulás folyamatának a többértelmű fogalmak használatában, például (hogy a fényképezésnél maradjunk) a „negatív kép” szóval kapcsolatban, mely fényképezéstechnikai meghatározásán túl pszichológiai-morális jelentéssel is rendelkezik. A fotó és a festészet (a grafikát is beleértve) mint optikai képi eszközök terén, ezek szorosan összefonódó kölcsönhatásában azonban egy fogalmat, mely két- vagy éppen három jelentésű, gondosan meg kellene vizsgálni a nemzetközi érthetőség

érdekében. Ezt szeretnénk itt megkísérelni A „fotórealizmus” tehát mindennek előtt a fényképezés egyik jelenségének megjelölésére szolgáló szó — éppúgy, mint a fotómontázs, fotókollázs, fotótárgyiasság, fotóverizmus, fotószürrealizmus — és fényképezésen belüli fogalomnak is kellene maradnia.

Mielőtt azt a kérdést megválaszoljuk, mi is valójában a fotórealizmus, röviden ki kell térnünk a jelenkori festészetben felismerni vélt fotórealizmusra. Mint már jeleztük, itt a fotó utáni festészetéről van szó. Ez a jelenség éppen olyan régi, mint a fényképezés maga. Delacroix dagerrotípiák után készült rajzai (1842) óta, David Octavius Hill 400 személyes csoportképe, a skót szabadegyháznak az angol egyháztól való elválási aktusát Edinburgh-ben ábrázoló *Disruption*ja óta, melyet Hill által megrendezett, Robert Adamson által kivitelezett, Talbot fotóeljárásával készült egy- és csoportképek nyomán festett, Delacroix kalotípa-eljárás aktfotók után 1854-ben rajzolt tanulmányai és a londoni Niarchos-gyűjteményben lévő (az 1970-es müncheni kiállítás óta kifejezetten híressé vált) *Kis odaliszk* című festménye óta, mely egy maga Delacroix által beállított aktfotó-tanulmány után készült 1854-57-ben — mindezen (és további) bizonyítékok óta a fényképezés korai időszakából, létezik festészet fotó után, anélkül hogy egy esetben is „fotórealizmusról” beszéltek volna, vagy kellett volna beszélni. Az újabban tévesen „fotórealistának” nevezett festők egy záróakkordot képviselnek — amivel nem azt akarjuk mondani, hogy velük ér véget a fotó és a festészet kölcsönhatása. Éppen ellenkezőleg, tartós hatással kell számolnunk, ha állandóan változó szempontból is. Azonban, mint mondtuk, semmilyen festészet, mely fényképek hatására, előképe vagy ösztönzése nyomán jött létre, nem viselte eddig a „fotórealizmus” nevet. A manapság divatba jött téves fogalomhasználat gondolkozási rövidzárlaton alapul. Logikusabb volna alapvetően *fotografizmus*ról beszélni olyan festészet esetében, mely bármilyen módon a fényképezéstől függ. E fotografizmusok között a legkülönbébb tendenciák találhatók. Jól lehetett őket tanulmányozni 1973-ban a recklinghauseni Ruhr-vidéki Ünnepi Játékok alkalmából rendezett kiállításon, mely a „Kamerával, ecsettel és szórópisztollyal — realista művészet korunkban” címet viselte. De a jelenlegi festészet fotografizmusai közül csak egy meghatározott tendencia valóban realista jellegű. Egy széles áramlat, és különösen az az európai és amerikai, amit ma előszeretettel látnak el a téves „fotórealizmus” címkével, nem realista, hanem naturalista, részben akár US-neobiedermeiernek is nevezhetnénk, amint a recklinghauseni katalógus szerzője javasolta.

Ehelyütt kell rámutatni a naturalizmus és a realizmus mindnapi nyelvhasználatban teljesen elmosódott különbségére. Egyik fogalom sem alkalmas egy úgynevezett korstílus jellemzésére. Az erre irányuló kísérletek, beleértve az irodalomtörténetieket is, nem kielégítőek. Helyesebben, mint már Georg Schmidt is javasolta, a naturalizmussal nem stílust, hanem ábrázolásmódot jelölni, mégpedig azt, mely a valóság minél hívebb visszaadására törekszik. Az antikvitás utáni európai művészetben a 13. század óta léptek fel, megerősödtek a 15-16. századtól kezdve, és széles körben elterjedtek a 19. században. A fényképezés az a mechanizált képtikai eljárás, mely érdekes módon, felfogását tekintve közvetlenül a korai 19. században fellendülő naturalizmusból nőtt ki.

A realizmus ezzel szemben magatartás, felfogás, tendencia a társadalmi valóság művészet segítségével történő kritikai ábrázolására és tudatosítására. A realizmus tartalmak kiválasztásának és elkülönítésének kérdése, míg a naturalizmus az ábrázolásmódé. A realizmus lényege szerint elsődlegesen kritikai, s ezért is pleonazmus „kritikai realizmus”-ról beszélni. A realizmus számára döntő kritikai beállítódást a mindenkori jelennel szemben (alkalmanként történeti jelenségekkel szemben is) természetesen megtalálhatjuk korai évszázadokban is, csak akkor még a „realizmus” fogalmát nem ismerték ebben a különleges jelentésében.

E rövid fejtegetések is elegendők ahhoz, hogy tisztázzuk a pozíciókat: a realizmus nem tévesztendő össze a naturalizmussal, a két fogalom nem felcserélhető, nem szinonimák. Egyik fogalom sem jelöl korstílust. A naturalizmus egyfajta ábrázolás a többé-kevésbé programatikus

természethűség vonatkozásában, a realizmus többé-kevésbé programatikus-kritikai szembesülés a társadalmi valósággal, vagyis tartalomra orientált. A realista közlendők *formai* meghódítása mindenkor függ azoktól a művészi eszközöktől, melyek a kornak és a művészi egyéniségnek rendelkezésére állnak. Courbet messzemenőleg használta generációja festészetének naturalista lehetőségeit, amiket tovább is fejlesztett (è *la prima*-festészet); előtte Goya realista közlendőit azzal a palettával és azokkal a grafikai lehetőségekkel bontakoztatta ki, melyeket a késő barokk hagyománytól kapott és melyeket ő maga módján továbbfejlesztett (például aquatinta-rézkarca). Picasso ugyancsak realista alkotásait, mint az 1937-es *Guernicát* a kubizmus, a neoklasszicizmus és az expresszív absztrakció — tehát egy nem-naturalista tényező — általa kidolgozott szintéziseiből teremtette meg. A realizmusfogalom tisztázása után vizsgáljuk meg közelebbről a „fotórealizmus” fogalmát. Azt az irányzatot jelöli a fényképezés történetében, mely megfelel a festészeti realizmusnak, tehát olyan tendenciát, mely a társadalmi valóság fotografikus eszközökkel történő ábrázolására irányul, hogy azt a maga kritikai szubsztanciájában tegye tudatossá. Egy ilyen tendencia mint valami különös emelkedik ki a naturalista fényképek tömegéből. Már D. O. Hill és R. Adamson megkísérelte szabadon mozgatott, s emiatt jól komponált halász- és vásár-felvételeivel, New Havenben a 19. század 40-es éveiben a mindennapi élet ábrázolását kamera segítségével. Párizsban egy bátortalan realista felfogás először a festőfényképész Charles Nègre (1820–1881) fotóin jelent meg. Nègre festőként az idealista irány követője volt, és mindinkább naturalistaként bontakozott ki.

Ugyanakkor, amikor Párizsban megtette első fotórealista lépéseit, Londonban hozzáfogtak egy fotódokumentáció összeállításához a nagyvárosi munkáról és szegénységről. A fényképeket fametszetekre vitték át, mert még nem állt rendelkezésre a fotók nyomdatechnikai sokszorosítása. E fotó után készült képek 1851–1864 között jelentek meg *A londoni munka és a londoni szegénység* (*London Labour and the London Poor*) című munka három kötetében — a könyvillusztráció fotografizmusának korai példája, egyszersmind realista grafika fotórealista dokumentáció alapján.

Ezután következett Adolph Smith és John Thomson 1877-es képciklusa, a *London utcai élete* (*Street-Life of London*) — egy igazi fotórealista mű. További fotórealista a szó szigorú értelmében Jacob A. Riis, akinek 1890-es publikációja, *Hogyan él a másik fél* (*How the other half lives*) már a címében nyíltan kifejezésre juttatja realista elkötelezettségét, valamint Lewis W. Hine (ugyancsak az USA-ban, 1910 körül); mindketten elsőként tártak fel kíméletlenül robbanó erejű társadalomkritikai témákat a kamera számára, így tudatosítva azokat. Thomson, Riis, Hine, Zille — hogy csak a legfontosabbak közül említsünk néhányat — a fotórealizmus első virágkorát párhuzamosan élte meg a párizsi Théophile Steinlen vagy a berlini Käthe Kollwitz grafikai realizmusával. A fotórealizmus összképéhez tartoznak a krími háború színtereinek felvételei 1855-ből, Roger Fentontól (például *A Halott árnyak völgye*), az amerikai polgárháború képei Bradytól, O'Sullivantól és Garndertől (1861–1865), vagy az 1871-es párizsi kommün fotói.

A fotórealizmus fogalmával tehát egészen egyértelműen a fényképezésnek az a részben már a 19. század közepétől fellépő tendenciáját jelöljük, mely a festészeti realizmusnak pontosan megfelel. Mind a mai napig követhető, s naponta találkozunk vele a politikai fotózszornalizmusban, például a háborúkról és a nyomortelegekről szóló fotóriportokban vagy a társadalmi problémák ábrázolásában, melyek ma rendkívül nagy helyet foglalnak el a nemzetközi képes újságokban is. A fotórealizmus átütő ereje gyakran nagyobb, mint az egyidejű realista festészeté, mivel a fotó lényegi dokumentarizmusa a jelenet hihetőségét, feszültségét, hitelességét és ezáltal közvetlen és kendőzetlen hatását hívja elő. Az elkötelezett festők és grafikusok képeihez mérve a divatos-hamisan „fotórealistáknak” címkézett, elsősorban amerikai művészek festményei elsődlegesen újnaturalisták, s egyáltalán nem „új realisták”. Az iménti értelemben definiált realizmushoz semmi közük. Ezek a végtelen szorgalommal megfestett és szórópisztollyal készített képek részben a biedermeier festők tisztán optikai jelenségekre szorítkozó, tárgyias képeire emlékeztetnek, melyek jól ápolt optimizmust, mintegy „tisztá, rendes vásznat” közvetítenek, technikailag bravúrosan festve, de

mentesen az igazi realisták képeinek kritikai szenvedélyétől. A hamis megjelölés abból a „naturalizmust” és „realizmust” összetévesztő és önkényesen csereberélő fogalmi slamposságból származik, mely szerint a fotó eo ipso realista, mint már említettük. A fénykép ugyanis szerkezetileg naturalista programozású, vagyis az 1790 és 1826/39 között a *camera obscura*-ból kifejlesztett fényképezőgép, optikájával és technikai berendezésével, fotókémiai lemez- ill. filmfelszerelésével s ennek expozíciós, rögzítő és másoló eljárásaival együtt úgy működik, hogy általa a természetről meglehetősen éles vetületi képek nyerhetők. A találmány és kora jellegében rejlik, hogy a fényképezés a pozitivizmus és a természettudományok értelmében és a biedermeier korszak naturalista festészeti képfelfogásának megfelelően készakarva és megtervezve, kísérletileg kifinomítva és technikailag tökéletesítve „naturalistává” vált. A fotografikus eljárásnak ez a programja egyre tovább fejlődött, egyre rafináltabbá és tökéletesebbé vált — egészen a legmodernebb automata színesfilm-kameráig. A naturalista alaptendencia azonban megmaradt, megfelelően a technikai korszak szükségleteinek.

Mivel a festészetnél, mely ma ismét egészen nyíltan fotóelőképeket használ, vagy idézetként közvetlenül alkalmaz, a fénykép nem az egész — mégha a vizualizálásnak, sőt részben az alakításnak az egyik legfontosabb eszköze is —, ennek a tényállásnak egy megfelelő fogalomban kellene kifejezésre jutnia, de nem a fotórealizmus (vagy fotónaturalizmus) egyedül a fényképezés számára fenntartott fogalmában, hanem a fotografizmus értelmesebb megjelölésében. Ez fejezi ki ugyanis egyértelműen, hogy egy másik médiumról van szó, itt a festészetéről és grafikáról, melyben a fotografikus képzeteket és képi minőségeket átemelték vagy beleillesztették. Így az egész „fotó utáni festészet” a fotografizmus területéhez tartozik. És mivel e területen belül nagyon eltérő felhasználási és kifejezési fajták vannak, a fotografizmusok egész sokaságáról lehet beszélni az 1840 utáni festészetben. Ide tartozik a „realista fotografizmus” és — ettől megkülönböztetve — a „naturalista fotografizmus” a mai festészetben két főirány, mellyel a ma tévesen „fotórealizmusnak” nevezett festészetet és grafikák terminológiailag világosan le lehet írni.

A „fotografizmus” terminusa egyértelművé teszi, hogy itt a festészet az átvevő, és a fotó az adó fél. Talán ismét jelentkezik valaki, aki azt mondja, hogy mivel a festészet még mindig a fotó nyomában kullog, ez a művészet végét jelenti — mint ahogy Daguerre fényképező találmányának kihirdetésekor Párizsban a történeti festő, Delaroche kiáltotta: „A festészet halott!” Nos, a festészet, és különösen a francia festészet 1839 után egyre gyümölcsözőbb hajtásokat növesztett. Ennek az évtizednek a nagy fotografizmus-hulláma is túl fogja élni. Mint 1839 óta, úgy továbbra is állandóan változó kölcsönhatásban fog létezni a fényképezéssel, időnként élesebb kontrasztban vele, majd ismét szorosabb közelségben. Észre kell vennünk, hogy az optikai világkép (a természet és a festészet befogadása) 1839 óta alapvetően megváltozott. Mióta a fényképezés belépett a „képkészítő eljárások” körébe, a természet kétdimenziós vetületi képeinek állandóan tökéletesedő folyama került látómezőnkbe, melytől elzárkózni nem tudunk, mivel egyes képek, könyvek, folyóiratok, reklám- és szuvenír-ipari nyomatok, film és televízió formájában szakadatlanul körülvesz, provokál, eltompít és ismét magához vonz bennünket. Elmondhatjuk, hogy a fénykép (és származékai) második természetet alkotnak körülöttünk. (Már a természetet is csak úgy látjuk, ahogy a fényképeken előttünk megjelenik...) A festészet és a grafika minden fotografizmusa a fényképezőgép-termékek „második természetének” ilyen tartalékaiból táplálkozik. A 20. század festészetében jelentkező fotografikus áramlatok együttese természetesen új szembesülés a valósággal (realitással) — ettől azonban még nem realizmus. Ezt a fogalmi eszközt fenn kellene tartanunk egyfajta valóságkritika célkitűzése szerint ténylegesen realista művészetének, melynek egyébként nem kell sem „szocialistának”, sem másfajta pártideológia által meghatározottnak lennie, hanem stílusát tekintve „szabad”.

Andy Warhol: Társasági kór

Társasági Kórban szenvedek. Minden este el kell mennem hazulról.

Ha egy este otthon maradok, nyomban rémhíreket kezdek terjeszteni a kutyáimnak. Egy ízben egy álló hétig ki sem mozdultam otthonról, és a kutyáim idegösszeroppanást kaptak.

Imádok minden este elmenni hazulról. Olyan izgalmas.

Az utolsó perzig festek, majd hazamegyek, hogy elköltsem aznapi első vacsorámat. Mindig valami egyszerű és tápláló dolgot, mert csak otthon bízom az ételben. Kedvenc vacsorám a pulyka tört krumplival. Ez olyan tisztának hat.

Rendszerint a hivatalomban — a *Factory*ban — dolgozó srácok valamelyikével megyek el esténként. Például Fred Hughesszal, az üzletvezetőmmel, vagy Bob Colacellóval, folyóíratomnak, az *Interview*nak a szerkesztőjével. Az alkalmazottakkal a legjobb találkozót megbeszélni. Így nem kell értük mennem. És az este még az adóalapból is levonható. Azt az érzést is kedvelem, hogy egy összejövetelen több alkalmazottam is végig jelen van — olyan ez így, mintha a hivatalban lennék.

A Társasági Kór legbiztosabb tünete, hogy minden játékból munkát csinál az ember. A megfeszített játék egyetlen indoka a megfeszített munka, s nem fordítva, ahogyan a legtöbben gondolnák.

Ezért viszem mindig magammal a magnómat, ahová csak lehet. A fényképezőgépem is mindenhová magammal viszem. Ha van pár előhívandó filmtekercsem reggelenként, már jó indokom van arra, hogy fölkeljek.

Szeretem az új, kicsi, automata 35 mm-es gépeket, például a Minoxot és a Konicát. Ilyet használtam ennek a könyvnek a fényképeihez is. Szerintem mindenki tud jó képet csinálni. Jó képnek azt tartom, ami éles, és valami nem híreset végző híres embert mutat. Ez annyit jelent, hogy az ember a megfelelő helyen van a nem megfelelő időben. Ezért Ron Galella a kedvenc fotósom.

De vissza az éjszakai életemhez. Miután Brownie Természetes Élelmiszer Boltjából származó műanyagszatyromat teleraktam 90 perces TDK szalagokkal, fekete-fehér Kodak TX 36 filmmel és Duracell Alkaline AA elemekkel, elvágtatok aznapi első összejövetelemre. Rendszerint elcsípem még egy koktélparti végét, azután több vacsorára is elmegyek, benézek a Le Clubbe, Regine's-hez vagy a Xenonba és a Studio 54-ben kötök ki. Vagy elmegyek egy SoHo-megnyitóra, Broadway-bemutatóra, butiknyitásra, étterem megnyitására — ha megnyílik, megyek. Ha bezár, akkor is megyek. Csak úgy megyek. Ez a Társasági Kór.

A Társasági Kór szimptómái: Minden este el akarsz menni, mert attól félsz, hogy otthon maradva lecsúszol valamiről. Aszerint válogatod meg a barátaidat, hogy van-e szép nagy autójuk. Jobban kedveled a derűtséget, mint a beszélgetést, kivéve ha pletykálgatásról van szó. Egy-egy összejövetelt aszerint ítélsz meg, hány híresség volt jelen. Ám ha kaviárt szolgálnak fel, az sem baj, ha nincsenek hírességek. Ha reggel fölébreds, első dolgod, hogy elolvasd a társasági rovatot. Ha még a neved is szerepel benne, már van egy jó napod. Ha sajtód van, az a Társasági Kór végső tünete.

De, tudod, igazán végzetessé akkor válik, ha már nem is akarsz megszabadulni tőle. Úgysem tudnál.

Hogyan kapod el a Társasági Kórt? Ha valakit jobbról-balról megcsókolsz.

Mint a legtöbb betegség, a mindkét orcára nyomott csók is Franciaországból terjedt el. Ez a társasági forma. A társasági ember sosem ráz kezét. Az nagyon fáj.

Azt mondják, ma már nincs is Társaság. Azt hiszem, tévednek. Újfajta Társaság jött létre. Ma nem az számít, a Mayfloweren érkeztél-e Amerikába vagy sem, fő az, hogy bekerülj a Studio 54-be. A Társaságba mindenki bekerülhet, ha gazdag, hatalmas, gyönyörű vagy híres. Ha ilyesmiből egy-kettőt a magadénak mondhatsz, igazán elérhetsz a csúcsra.

Ez a könyv a csúcson vagy a közelében lévő emberekről szól. De a csúcs a mélypont. Odafenn mindenki Társasági Kórban szenved.

Ez korunk bubópestise — a fekete-fehér élet és halál.